REALE ACCADEMIA DEI LINCEI
(Anno CCXCIX 1902)

IL MEDIOEVO DORICO

E LO STILE DEL DIPYLON

MEMORIA

DEL SIG.

ENRICO THOVEZ

ROMA
TIPOGRAFIA DELLA R. ACCADEMIA DEI LINCEI
PROPRIETÀ DEL CAV. V. SALVIUCCI

1903

Serie 5ª — *Memorie della Classe di scienze morali, storiche e filologiche.*
Vol. IX. — *Presentata nella Seduta del 16 febbraio 1902.*

RELAZIONE

letta dal Socio GAMURRINI, a nome anche del Socio GATTI, nella seduta del 16 febbraio 1902, sulla Memoria del sig. ENRICO THOVEZ intitolata: *Il medioevo dorico e lo stile del Dypilon.*

Il sig. Enrico Thovez ha trasmesso all'Accademia la sua dissertazione: *Il medioevo dorico e lo stile del Dypilon*, affinchè si consenta che la sia pubblicata nei volumi delle Memorie. Chiamati a dare il nostro parere, ricordiamo che quella concorse al Premio Reale, e se non fu giudicata di quel grado valevole a conseguirlo, specie in raffronto di altri lavori d'importanza maggiore, ne fu riconosciuto però il merito intrinseco. E invero l'argomento che vi si svolge è di sommo interesse per una miglior conoscenza di quello stile chiamato del *Dypilon*, il quale nella sua produzione vascolare riflette e mostra quale si fosse in Atene il sentimento artistico e la cultura dopo la migrazione dorica e prima del periodo storico. Come inoltre la trattazione ne sia scientifica e severa, e d'un'esposizione imparziale, e venga a concludere che lo stile greco primitivo, dopo la scomparsa della civiltà achea, nascesse spontaneo e rude, e dallo stile geometrico procedesse fino alle figure ed alle rappresentanze svariate, senza che avesse ricevuta influenza dall'Asia Minore. Comunque tutto questo sia discutibile, e varie le sentenze, pensiamo però, che un tale studio del sig. Thovez giovi alla cultura archeologica tra noi, ed alla critica dell'arte in quel periodo vetustissimo, nonchè a dar qualche luce sulle relazioni che fin d'allora, e anche innanzi, correvano fra la Grecia e l'Italia. Per le accennate ragioni ne raccomandiamo all'Accademia la stampa nei suoi volumi delle Memorie.

Il Medioevo dorico e lo stile del Dipylon.
Memoria di ENRICO THOVEZ.

Un periodo oscuro.

Dal giorno in cui Enrico Schliemann, l'antico negoziante di indaco e di salnitro d'Amburgo, troncò, con pochi colpi di piccone sulla collina turca di Hissarlik, le dispute accademiche sull'esistenza di Troia e sul significato uranico dell'assedio, rivelando i resti di una sede antichissima, l'archeologia preellenica ha fatto passi immensi, grazie al nuovo indirizzo positivo degli studi. La prima entusiastica conquista fu forse un passo falso. È oramai certo che « la città bruciata » scoperta dallo Schliemann, e da lui battezzata come il vero Pergamo omerico, non è la Troia di Priamo; e quella civiltà che egli, nella scarsità dei documenti comparativi, potè allora credere contemporanea del poeta, è ora fatta indietreggiare di qualche millennio [1] Ma l'entusiasmo credulo dello scopritore lo condusse alle successive scoperte di Micene e di Tirinto, le quali, di rinvio, ci hanno dato modo di accertare, secondo ogni probabilità, nel tumulo tanto frugato di Hissarlik, le traccie della vera città omerica.

Un'intera civiltà ignorata è uscita di sotterra, e noi vediamo oramai i primi tempi della Grecia non più attraverso il velo fantastico delle favole e dei miti, ma nella loro materialità vissuta.

L'età miceniana è oramai entrata nel numero delle grandi civiltà dell'oriente antico, e la sua arte è il primo capitolo nello studio dell'arte greca.

Ma se le forme esterne di quella civiltà antichissima ci appaiono chiare, se, fino ad un certo punto, possiamo penetrare nell'anima estetica di quel popolo, se possiamo determinare con una certa esattezza lo sviluppo geografico di quella civiltà, se possiamo seguire l'evoluzione della sua arte, indagare gli imprestiti fatti da altre civiltà più antiche ad essa nascente, ricercare le forme cedute in iscambio, se possiamo col sussidio dei monumenti fissare entro certi limiti attendibili la sua cronologia, infinite altre questioni aspettano ancora invano una risposta soddisfacente.

[1] Wilhelm Dörpfeld, *Mittheilungen des deutschen archeologischen Instituts in Athen. Band. XVII.* 1893. *Die neue Ausgrabungen in Troia*, p. 205.

Che cos' era questa razza? Erano Pelasgi, Celti, Traci? Oppure Frigi, Ittiti? Erano Carii? Erano Lelegi? Oppure Sirii o Fenici o Eteocretesi? E donde venivano? Dal nord come lo farebbero credere certe forme costruttive e certe particolarità etniche? Dall'oriente, come indurrebbero a pensare certe somiglianze di usi e di forme coi popoli dell'Asia minore e della Mesopotamia? Dal sud, come parrebbero indicare certe profonde somiglianze coll' arte fenicia ed egizia? Dall'ovest, come indicherebbero altre parentele con l'arte dei popoli danubiani, certe analogie decorative coi monumenti megalitici della Francia?

E ancora: come nacque questa civiltà? Come fiorì, come decadde? In che modo si spense, perchè avesse a perdersene quasi completamente la memoria, tanto da attribuire ai favolosi ciclopi le poche tracce rimaste insepolte? Da venti anni, storici, filologi, archeologi contrastano per proporre una risposta soddisfacente, nonchè definitiva, e il dibattito è lontano dall' esser alla fine. Recentemente ancora in una memorabile discussione avvenuta nell'Accademia francese di iscrizioni e belle lettere [1] s'è visto uomini egualmente dotti difendere le teorie più contradittorie; l'Helbig sostenere calorosamente l'origine prettamente fenicia dell'arte miceniana, ed il Bertrand l'origine nazionale, con non minor vigore.

Non è il caso di accennare qui particolarmente a questi problemi, che richiederebbero, per essere trattati, un'esposizione minuta dei fatti ed una discussione dei monumenti, fatta troppo autorevolmente altre volte. E forse non è da sperare di poter risolvere definitivamente la questione, prima che nuovi documenti apportino una più larga conoscenza dell' arte miceniana, e di quella contemporanea delle regioni vicine, alle cui civiltà si vorrebbe ora asservirla da alcuni. Non è da tacere però come, allo stato attuale della questione, prove cronologiche, induzioni etniche, criteri estetici, considerazioni stilistiche, siano concordi nel far ritenere la civiltà miceniana come indigena, e molto meno soggetta a influenze orientali di quanto fu supposto nei primi tempi dopo la scoperta. La tesi sostenuta con tanta costanza e spirito da Salomon Reinach, secondo cui la civiltà preistorica dei popoli arii mediterranei sarebbe proceduta dall' occidente all'oriente, e non viceversa (come fu sempre creduto, massime sotto l'influenza delle indagini filologiche che condussero alla costituzione dell' unità indo-europea) è lusinghiera e non troppo avventata. Le recenti scoperte dell' Evans in Creta paiono persino infirmare quell'origine semitica dell' alfabeto greco, affermata sinora con tanta certezza [2].

L'archeologia modernissima pare sulla via di ricostruire quei Pelasgi, che la critica moderna aveva quasi annientato. Non altro popolo infatti sarebbero quegli Egei, che gli archeologi sono costretti a immaginare per spiegare l'unità della civiltà antichissima che si rivela sulle rive dell'Egeo e nelle isole.

Ma lo scopo dello studio presente non è di agitare queste questioni così discusse e controverse. Vi è un periodo nella preistoria ellenica che non è stato oggetto di una trattazione speciale. Come decade e si spegne la civiltà miceniana? E come nasce l'arte prettamente greca? Quali relazioni intercedono fra le due? Fu-

(1) *Comptes Rendus de l'Academie des inscriptions et belles lettres*, 1895.
(2) *Rèvue Archéologique*, 1896. *Chronique d'Orient.*

rono contemporanee in parte, o si seguirono a grande distanza di tempo? E come è lecito riempiere questo spazio, dato che esista? Si vorrebbe qui, lasciando fuori di questione l'origine della civiltà micenea, cercare collo studio dei monumenti le relazioni storiche e le attinenze artistiche che legano l'arte miceniana coll'arte greca dei tempi storici.

La Civiltà achea e la sua fine.

Il periodo qui accennato è senza dubbio il più oscuro e confuso della storia greca. Importa anzitutto, prima di cercare di coglierne i lineamenti artistici, fissare i limiti nei quali è lecito con maggiore verosimiglianza comprenderlo. E questo ci porta a toccare la questione tanto dibattuta della cronologia della civiltà miceniana. Si è spesso cercato nei monumenti letterari un indice comparativo per giungere a stabilire i confini storici dell'età miceniana. Dal confronto delle caratteristiche dell'età eroica, quale ci è descritta in Omero e quale ci appare attraverso i timidi accenni degli storici posteriori, con quelle che risultano dalla suppellettile funeraria, quale ci è fornita dal gruppo, oramai numeroso, delle tombe a pozzo, a cupola, a grotta di Micene, Tirinto, Orcomeno, Spata, Menidi, Vafio, Palamidi, Salamina, Creta, e dai monumenti civili, quali le cinte ed i palazzi di Micene, Tirinto, Hissarlik, Creta, ecc., si è visto che la civiltà miceniana era quella che più si avvicinava alla omerica, sebbene ne differisse notevolmente. E si volle, fondandosi appunto sopra queste differenze, dedurre l'età relativa della civiltà miceniana, rispetto al tempo abbastanza circoscritto in cui si pone dai più la composizione dell'epopea. Questa tendenza non poteva che fuorviare. Nulla prova infatti che la composizione dei poemi omerici sia contemporanea dell'ambiente descritto, e che la civiltà riflessa nei versi sia quella dei tempi del poeta; nulla prova che Omero conoscesse di persona la civiltà di Micene, di Tirinto, di Orcomeno, o che la civiltà della Troade, coeva di quella del Peloponneso, dovesse esserne perfettamente simile; ed è una pretesa assurda quella di cercare nei canti omerici una guida alle antichità dell'Argolide: Omero non era un periegeta come Pausania, al quale pure sfuggirono tante inesattezze intorno a ciò che vide coi propri occhi. Le differenze tra la civiltà miceniana e quella dell'epopea hanno un valore molto relativo, e servono male assai per determinare la precedenza o la successione di una all'altra.

Ad ogni modo, dal confronto risultarono differenze tali da non poter ammettere che i poemi omerici fossero, nei loro colori, contemporanei della civiltà miceniana. Le differenze più notevoli sono note: più importante di tutte quella degli usi funerari, che per il carattere tradizionale e religioso di cui sono rivestiti, paiono i meno soggetti a cambiamenti. Omero parla di incinerazione, mentre a Micene è praticata l'inumazione (da poi che l'incinerazione fatta nella tomba, primitivamente annessa, sulla fede dello Schliemann, è oramai relegata colle urne cinerarie di Hissarlik nel numero delle non poche fantasie ispirategli dal desiderio di ritrovare la realtà omerica). Si potrebbe rispondere che gli usi funerari non sono poi così immutabili come si pretende; e l'avvicendarsi dell'incinerazione e dell'inumazione nello spazio di non più di un secolo nelle necropoli attiche, fuori del Dipylon, ne è una prova. Differisce il vestiario,

che in Omero è già quello dei tempi storici, il pezzo di stoffa rettangolare ([1]) tenuto fermo dalle fibbie, mentre a Micene troviamo negli uomini l'abito chiuso, sul quale erano cuciti quei graziosi bottoni d'oro trovati sul cadavere, e nelle donne, la curiosa sottana rotonda ([2]). Mancano quasi completamente i tripodi accennati da Omero. Invece assai simile si è creduta per lungo tempo l'armatura, sulla fede del famoso « vaso dei guerrieri », scoperto dallo Schliemann a Micene; ma oramai l'errore, per quanto tardivamente, è stato scoperto, e le deduzioni dell'Helbig e del Reichel sull'armatura miceniana e su quella omerica dovranno essere corrette ([3]).

Anche questa affinità dunque cade.

Dal confronto coll'epopea venne alla civiltà miceniana una singolare incertezza di posizione. Infatti nell'epopea il ferro per quanto nominato molto meno spesso del rame, e nei luoghi che si pretendono più ragionevolmente sospetti di interpolazione ([4]) risulta pure conosciuto ed adoperato, mentre è ignoto alle tombe a fossa ed a cupola di Micene, così ricche d'oro, d'argento, di rame e di bronzo, e solo compare per la prima volta nelle tombe rupestri della città bassa, scavate dallo Tsountas nel 1887, in figura di un

([1]) *Viereckingen stücken Zeug.* — Karl Schuchardt, *Schliemann's Ausgrabungen. Troja, Tyrins, Mykenä im Lichte des heutigen Wissenschaft*, Leipzig 1890, p. 315.

([2]) Ma fibbie furono trovate nel 1887 a Micene dallo Tsountas negli scavi della città bassa. Sono di bronzo e di forma primitiva. Questo ci insegna, dice lo Schuchardt, che sulla fine del periodo miceniano già si usavano, appunto come in Omero e come nella Grecia posteriore, abiti fibbiati (*Schliemann's Ausgrabungen* p. 345). Inoltre è da notare che nel frammento di vaso d'argento trovato dallo Schliemann nella III tomba, pubblicato dallo Tsountas, e che risponde punto per punto ad una scena dello scudo d'Ercole, due dei vegliardi sono figurati col *chiton.* Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, 1895. *L'art mycenien*, p. 774; H. Brunn, *Griechische Kunstgeschichte*, p. 80.

([3]) Curiosa è la storia di questo vaso e quasi incredibile. Scoperto dallo Schliemann a Micene fuori della cinta rotonda o *αγορά* fu da lui pubblicato come miceniano. In quella sfilata di guerrieri rozzamente disegnati e portanti elmo crestato, lorica, scudo rotondo, gambiere, *πτέρυγες* e sandali, non era difficile raffigurare il vero guerriero omerico prototipo del guerriero greco dei tempi storici.

Ma fa meraviglia come per vent'anni dottissimi uomini abbiano potuto ritenere per miceniano questo coccio di vaso. Da Schliemann a Schuchardt, da Rayet et Collignon (*Histoire de la céramique grecque*) a Perrot et Chipiez (*La Grèce primitive*), da Helbig (*Das homerische Epos aus den Denkmälern erläutert*) a Brunn (*Griechische Kunstgeschichte*) esso ha preso posto fra i vasi di Vafio e le stele delle tombe. E pure si rivelava a primo sguardo come prettamente greco arcaico; tanto più poi se si fosse considerata la sua parentela tecnica col notissimo vaso di Cere, l'oxibaphon del Museo Etrusco di Roma, conosciuto col nome di vaso di *Ἀριστόνοφος*, dalla firma che porta, pubblicato nei *Monumenti inediti pubblicati dall'Istituto di Corrispondenza Archeologica*, tomo IX, che offre i medesimi tipi, i medesimi profili, lo stesso stile; e coi vasi di Melo pubblicati dal Conze nei *Melische Thongefässe.* Finalmente quest'anno uno dei più dotti fra gli studiosi di ceramografia, il Pottier, ha rilevato l'errore confrontandolo appunto col vaso di Aristonophos: « Le vase des guerriers doit être retranché de la série mycénienne et reporté parmi les vases apparentés au protoattique de la première moitié du VII » (*Révue Archéologique*, 1896, p. 24). Del resto non era stato trovato nè nelle tombe a pozzo, nè in quelle a cupola, ma fra rovine di semplici case private, dove furono trovati anche cocci dello stile del Dipylon (Perrot et Chipiez, op. cit. p. 938).

([4]) Beloch, *Ferro e bronzo in Omero.* in *Rivista di Filologia*, 1873-74.

paio di anellini (1). Quindi sotto questo aspetto la civiltà omerica si rivelerebbe indubitatamente posteriore. Ma, all'incontro, nell'epopea il tipo dei palazzi principeschi quale si può desumere dalle descrizioni (meno favolose di quanto si credette) dei palazzi di Alcinoo, di Menelao, di Ulisse, non presenta quella decorazione murale a figure e scene che ci è apparsa a Micene e a Tirinto. Così pure le arti manifatturiere paiono in Omero esclusiva e invidiata dote dei Sidonii. Abbiamo in genere nell'epopea una tacita confessione di un'assoluta imperizia nelle arti decorative. Ora, sono noti i capolavori di oreficeria, di glittica e anche di plastica (se è autentica la statuetta di bronzo, di una modernità di stile così inquietante, pubblicata dal Perrot a p. 754 dell'*Art Mycénien*) che ci ha tramandato l'età miceniana. Per questo riguardo non dovremmo esitare a considerare l'età omerica come assai più primitiva.

Come conciliare questo dissidio? Non c'è altro mezzo che di immaginare dopo lo spegnersi della splendida civiltà achea, un lungo periodo di barbarie, quello che uno dei più arguti fra gli archeologi moderni chiamò « un long moyen âge », dovuto a quell'invasione dei Dori, che nelle tenebre della preistoria greca ci appare come uno dei pochi fatti certi (2). « L'invasione dei Dori, egli dice (3), rassomiglia in un modo straordinario a quella dei barbari germani nel mondo romano ». Ed il Meyer: Wir können sie (l'età seguente alla miceniana e anteriore alle lotte fra le città) mit einem der Geschichte der Christlichen Völkern entlehnen Ausdruck als das griechische Mittelalter bezeichnen (4). « La vecchia coltura è morta anche nei luoghi che come l'Attica conservarono i loro abitanti. La vita si è fatta diversa. La caduta dei possenti regni dell'Oriente fa sì che gli influssi artistici orientali si fanno più deboli, e manca ogni influsso politico. Ai regni dell'età micenea succede una divisione della popolazione secondo le divisioni naturali del suolo, e comincia una vita tranquilla che non conosce grandi movimenti e lotte... » (5).

Questa invasione di Dori e di Eraclidi che fu considerata da Eforo come principio della storia greca (6) fu senza dubbio, se non la causa della decadenza (che di questa si hanno traccie probabilmente anteriori) certo della scomparsa completa dei monumenti miceniani, così da rendere quasi inutile alla Grecia posteriore quella splendida fioritura di civiltà. Se la storia dell'arte debba rallegrarsene, diremo forse concludendo questo studio. Certo è che i poemi omerici, posteriori, nella forma in cui ci sono pervenuti, all'invasione dorica (7) (per quanto Omero mostri di ignorarla) (8) rimontano per i loro elementi costitutivi all'epoca vicina al 1100, quando i re achei

(1) « Jetz tritte zum ersten mal das Eisen auf, in Gestalten ein paar Fingerringen ». Schuchardt, *Schliemann's Ausgrabungen*, p. 345.

(2) Tale è ritenuto dalla grande maggioranza degli storici moderni, nella sua verità fondamentale se non nei particolari. cfr. Ed. Meyer, *Geschichte des Alterthums*, p. 73, II. La realtà della invasione dorica fu contestata dal Beloch e dal Niese e ritenuta mitica; ma il Meyer (op. cit. p. 73), la dice: « uno dei pochi fatti certi della preistoria greca », e come tale è generalmente accettata.

(3) S. Reinach, *Gazette des Beaux Arts. Courier de l'Art Antique*, 1899.

(4) Ed. Meyer, *Geschichte des Altherthums*, p. 291.

(5) Ed. Meyer. ibid.

(6) Curtius, *Storia Greca.*

(7) Reinach, ibid.

(8) Curtius, *Storia Greca*, p. 151.

dominavano nel Peloponneso. Verso la fine della lunga notte medioevale Omero avrebbe, come Dante, fermato nella poesia il ricordo leggendario di un mondo più bello, scomparso; iniziando quel rinascimento che, nell'ignoranza del passato, doveva per tanto tempo apparire senza precedenti nella regione ellenica.

Ora, i documenti archeologici permettono di accogliere questa ipotesi di un lungo periodo barbaro fra la fine dell'età miceniana e l'alba dei tempi storici? Oramai pare di poterlo asserire senza timore di errare.

Le scoperte di oggetti egizi tra le rovine del palazzo di Micene e nelle tombe della città bassa (1), nelle tombe di Jalysos (2), portanti i nomi di Amenhotep III e della regina Ti, sua moglie, le numerose scoperte di vasi di stile miceniano in Egitto, a Luqsor, a Tell-el-Amarna, a Illahun dovute agli scavi del Flienders-Petrie, in tombe del XIII secolo, la presenza di vasi miceniani nelle tombe rupestri delle necropoli sicule anteriori alla colonizzazione greca dell'VIII secolo (3) esplorate dall'Orsi, provano abbondantemente come la civiltà miceniana debba essere posta molto più in là del X secolo, e tendono a renderla contemporanea della XVIII dinastia, cioè a farla risalire al 1700 a. C.

Le scoperte del Flienders-Petrie nel Delta, originarono nel 1892 in riviste archeologiche inglesi una lunga e vivace disputa sulla cronologia miceniana fra il Flienders-Petrie stesso e Cecil Torr. Il Torr come il Murray negava l'antichità dell'arte miceniana e tendeva ad avvicinarla, fondandosi su affinità di stile, all'arte greca dell'VIII secolo. La lunga disputa riassunta da Cecil Smith ebbe il merito di far specificare ordinatamente i sincronismi egizio-miceniani offerti dai documenti (4). Questi sincronismi sarebbero una decina:

1. Spada di Aah-hotep (o Ah-hotpou) moglie del re Kamos della XVII dinastia, lavorata a intarsio come quelle di Micene (Maspero, *Archéologie Egyptienne*, p. 311) (1700).
2. Tomba di Jalysos collo scarabeo di Amenofi III (1500).
3. Cartelli reali su porcellana, col nome della regina Ti e di Amenofi III, a Micene (1500) (Tsountas, *Εφημερὶς Αρχαιολογικῆ*, 1887).
4. Tombe di Gurob (1500); v. Flienders-Petrie.
5. Tombe di Maket a Kahun (1200-975); id.
6. Vasi miceniani a Tell-el-Amarna (1400-1340); id.
7. Tombe di Reckmara ed altre tombe tebane con disegni di vasi miceniani (1600-1470).
8. Frammento miceniano di Berlino, trovato in Egitto (1700-1400).
9. Tomba di Ramses III con figure di vasi miceniani (1200).
10. Fiasca sferica (bügelkanne) di Deihr-el-Bahari (970).

A questi si può aggiungere il pavimento a mosaico incrostato di pietre dure, scoperto dal Flienders-Petrie a Tell-el-Amarna nel palazzo di Khuenaten, il re semi-

(1) *Εφημερὶς Αρχαιολογικῆ*, 1890. Schuchardt, *Schliemann's Ausgrabungen*, p. 338.

(2) Schuchardt, ibid. p. 379.

(3) Pietro Orsi, *Necropoli sicula presso Siracusa*, in *Monumenti Antichi pubblicati per cura dell'Accademia dei Lincei*, 1895.

(4) *Révue Archéologique*, 1892, p. 462.

tizzante ed apostata, il qual pavimento presenta affinità notevole di motivi ornamentali coi pugnali di Micene. « Questi sincronismi — dice lo Smith, citato dal Reinach — ci dànno come limiti della civiltà miceniana date comprese fra il 1700 e il 970; ma la testimonianza degli scarabei e dei cartelli scoperti in Grecia, tende a provarci che l'apogeo di questa civiltà è contemporaneo di Amenofi III (1500). La data minima del 970 è fornita dalla *bügelkanne* di Londra, trovata a Deihr el Bahari, nella tomba d'uno dei nepoti del re Pinetchem o Pinotsem della XX dinastia, il quale regnava, secondo il Brugsch, verso il 1073, ma che sarebbe posteriore di 200 anni se la XXIII dinastia fosse succeduta immediatamente alle XXI, secondo le teorie del Lieblein »(1).

Dinanzi a questi fatti non è più lecito avere dei dubbi sulla posizione cronologica dell'età miceniana. Il sincronismo delle scoperte in Egitto ed in Grecia abbatte l'argomento capitale degli oppositori, che cioè la presenza di scarabei e di porcellane egizie della XVII dinastia in tombe miceniane potesse benissimo spiegarsi come un'importazione posteriore. È noto inoltre, come nella famosa pittura del sepolcro tebano di Reckmara siano figurati fra i popoli soggetti che portano doni, barbari rispondenti nei tipi e negli abiti agli abitanti di Micene, e come Thoutmes III, trisavolo di Amenofi III, si vanti nelle sue iscrizioni di annoverare fra i re tributari « i re della Fenicia e delle isole del gran mare » (2). Di fronte a questi documenti le teorie di quegli archeologi i quali, come il Murray (*Handbook of greek archeology*) sostengono che la civiltà miceniana è posteriore all'omerica e che appartiene all'epoca dei tiranni dell'VIII secolo, appaiono ben deboli. Egli si fonda sull'analogia fra le cosidette gemme delle isole e le monete greche arcaiche, ma vedremo più tardi come questo sia un argomento in contrario più che in favore(3).

Possiamo dunque ritenere che la civiltà achea occupa nei suoi limiti più ristretti parecchi secoli, certo dal XVI all'XI. Le tombe dell'agora di Micene sarebbero poste, secondo la cronologia congetturale proposta dal Flienders-Petrie, fra il 1450 e il 1200; quelle a cupola risalirebbero soltanto al 1150; quelle di Menidi, Sparta, Nauplia, e

(1) *Révue Archéologique*, ibid.

(2) Pentaur nel suo poema sulle guerre di Ramses II contro la grande confederazione che gli disputò il possesso dell'Asia Minore, rammenta i *Keta* (Ittiti), i *Dardani*, i *Mauna* o *Mauon* (Meoni o antichi Lidi), i *Masu* (Misi), i *Liku* (Lici) i *Pidasa* e i *Gergesh*. A questi in tempi posteriori si aggiungono i *Shairdana* (Sardi) e i *Thuirash* (Troi) alleati degli Egiziani. Le iscrizioni li chiamano *Shairdana*, *Shakalska*, *Akaiuasha* (Achei) *Leku*, *Turisha*, e sono detti « popoli del mare » e « popoli del nord ». Furono coi Libi interamente vinti dagli Egiziani nelle battaglie di Prosapès. Sotto Ramses III (1200) assaltano di nuovo il delta e sono vinti (iscrizione di Medinet Abu). Sono dipinti in due gruppi: *Purosata* o *Pulosata* (Pelasgi?) *Tekri* o *Tekkari* (Teucri?) e *Danau* (Danai?) armati di lancia, corta sciabola, scudi rotondi, elmi crestati; il secondo gruppo è composto dei *Shardana*, *Shakalska* e *Uashash*, detti « marittimi ». Hanno armature differenti: caschi con pennacchio a mezzaluna, cotta di maglia, scudi con impugnatura e umbone prominente, lunghe spade, sandali. Il tipo è greco con carattere cavalleresco. Cfr. Brugsch. citato da Schliemann. *Ilios*.

(3) Ramsay credette di poter abbassare l'età della civiltà miceniana pel fatto di aver scoperto in una tomba frigia, non anteriore all'800, un gruppo di leoni affrontati, assai simile a quelli di Micene. Ma la tomba frigia può essere una derivazione dell'arte miceniana, esule in Asia per l'invasione dei Dori, e non un prototipo. Cfr. Reinach, *Gazette des Beaux Arts*, 1892.

quelle rupestri di Micene al 1100-800. Veniamo cioè fino al tempo in cui la tradizione greca quasi concorde pose la caduta di Troia (1183) (secondo l'era attica, 1209 secondo l'era spartana) e l'invasione dei Dori (1103). Dal sopravvento di queste rozze tribù guerriere, che dalle montuose regioni settentrionali della penisola balcanica scendevano verso il sud, la civiltà achea, che aveva fors'anche già esaurite le sue energie in una lunga fioritura quasi millenaria, dovette essere colpita a morte. Col suo sparire cominciò quello che non ci par fuor di luogo intitolare Medioevo Dorico ([1]). Ebbe un'arte quest'età? E se la ebbe, quali attinenze presenta coll'arte miceniana che la precedette, coll'arte greca che la seguì? Ecco quanto si vorrebbe qui ricercare.

I vasi del Dipylon.

Già nel 1813 il Fauvel aveva dissepolto dal terreno che ricopre la necropoli attica del Ceramico esterno, al nord-ovest della porta del Dipylon, parecchi strati di tombe sovrapposte. Nel superiore trovò ossa di animali (di bruti, dice l'Hirschfeld, nello stile elegante dell'epoca), in quello di mezzo scoprì vasi greci, nell'inferiore, trenta piedi sotto la superficie, un vaso antichissimo di uno stile particolarmente primitivo ([2]). Nel 1871 uno dei più esperti ricercatori di antichità di Atene, Joannis Paleologos, scavando sempre nell'antico Ceramico, fuori del Dipylon, dopo aver incontrato successivamente parecchi strati di tombe greche, e quindi uno spesso strato di conchiglie di *murex*, frantumate per estrarne la porpora, giunse ad uno strato di tombe di una disposizione funeraria affatto nuova per lui ([3]). Nel fondo di grandi fosse scavate nel suolo, senza rivestimenti di pietra, senza orientazione fissa, stavano coricati cadaveri, alcuni bruciati ([4]), altri sepolti senza cremazione, ma tutti uniformemente accompagnati da una pesante spada ad elsa di legno, da un coltello affilato e da due cuspidi di giavellotto, armi tutte di ferro dolce. Le spade erano state piegate sul ginocchio, per metterle fuori uso. Presso il capo del cadavere, furono trovate, in tre tombe, lamine d'oro cesellato, ornate talune di zig-zag, altre di sfilate di animali: leoni, pantere, cervi, e, più raramente, di combattimenti di guerrieri: erano probabilmente poste attorno al capo o cucite sugli abiti. A fianco dei cadaveri stavano alcuni vasi di piccole dimensioni che avevano dovuto contenere cibo e vino. In una di queste tombe ne furono trovati persino venti, per la maggior parte ben conservati ([5]). Al disopra di ciascuna fossa stavano ammucchiati i frammenti di un grandissimo vaso ornato con disegni e zone di figure umane in uno stile perfettamente sconosciuto ([6]). Il Rayet, dalle osservazioni del Paleologos dedusse che dopo aver servito alla celebrazione della cerimonia funebre era stato rotto volontariamente con

([1]) Cfr. Ed. Meyer, *Geschichte des Alterthums*, p. 291.

([2]) Hirschfeld, *Vasi arcaici ateniesi*, in *Annali dell'Istituto*, 1872.

([3]) Rayet et Collignon, *Histoire de la céramique grecque*, p. 20.

([4]) Si vedrà che questo fu probabilmente un equivoco.

([5]) Hirschfeld, ibid.

([6]) Hirschfeld, ibid.

colpi picchiati dall'interno a mezzo di un istrumento contundente, quale sarebbe un'ascia di pietra [1]. Alcuni di questi vasi erano colossali: alti persino m. 1,25 [2].

Si rinvennero inoltre altri oggetti in metallo: un coperchio ed un frammento di anello in bronzo, una fibula d'argento del tipo a sanguisuga, con larga staffa [3], e due anelli d'oro: uno strettissimo e torto, l'altro liscio nel mezzo e torto alle estremità [4].

Lo stile geometrico.

Questi vasi in numero di circa ottanta presentano una decorazione che se parve singolare ai loro scopritori, riesce singolarissima a noi che conosciamo la precedente arte miceniana. Non più la libera ed immediata interpretazione della natura che compare sui vasi miceniani: polpi, argonauti, stelle di mare, onde, coralli, conchiglie, uccelli, palme, gigli, distribuiti liberamente nel campo, ma ornamenti ispirati ad una assoluta rigidezza geometrica di forme: zig-zag, scacchi, puntini, denti di lupo, meandri, croci ansate o svastika, cerchi, stelle, fiori a quattro e a sei petali (Vierblatt, Sechsblatt), losanghe, cerchi concentrici [5]. Invece d'esser ispirata dall'imitazione puerile della natura questa ornamentazione nel suo spirito essenziale procede esclusivamente da una concezione intellettuale; gli elementi di cui si compone sono tutti inventati: e per la maggior parte hanno un carattere astratto, un aspetto geometrico chiaramente espresso [6]. I vasi furono fatti al tornio: i più piccoli sono sottilissimi, assai spessi quelli grandi: la cottura e la pasta sono perfette. L'argilla fu colorata a fuoco all'esterno con una tinta giallo-rossa e gli ornamenti vi sono tracciati col pennello in color rosso-bruno. È impossibile determinare se le figure fossero disegnate prima di colorarle. Certo è l'uso della riga come rivelano i contorni regolarissimi: così i cerchi disposti in serie furono descritti senza dubbio col compasso, come indicano i piccoli buchi nel centro: il pennello rivela una mano sicura [7].

Lo schema tipico fondamentale della decorazione di questi vasi è la divisione in più zone orizzontali mediante linee o fascie parallele, le quali zone sono poi scompartite in varî campi da linee verticali, come dice il Brunn: « von entscheidender Wichtigkeit ist das System und die Ordnung der Ornamente, welche besonders am oberen Theile der Gefässe, oft nur an der Vorderseite, in horizontalen Reihen so vertheilt sind, dass sich häufig innerhalb derselben durch verticale Linien eine Gliederung in Felder ergiebt » [8]. « Le forme dei vasi, dice il Rayet, fanno pensare, pei loro angoli vivi, a opere di calderai, e non di fornaciai. L'ornamentazione distri-

(1) Rayet et Collignon, *Histoire de la céramique*, p. 20.

(2) Vedi quelli giganti esposti nel Museo del Louvre.

(3) Fürtwängler, *Vasen des Sogenannten Geometrischen Stils*. in *Archäologische Zeitung*, 1885.

(4) Vasi simili aveva già scoperto anni prima Burgon, al sud dell'Acropoli, secondo dice Birch, *History of Ancient Pottery* (Hirschfeld, l. c.).

(5) Kroker, *Die Dipylonvasen*. in *Jahrbuch des K. deutschen Archäologischen Institut*, 1886.

(6) Rayet, o. c.

(7) Hirschfeld, l. c.

(8) Brunn, *Griechische Kunstgeschichte*, p. 53.

buita in zone orizzontali rende immagine di canestri rafforzati da un'armatura di legno, della quale si sia voluto indicare esteriormente la struttura. La maggior parte dei motivi decorativi ricordano i lavori in vimini: potrebbero essere eseguiti in giunco e in paglia di due colori ». Fra i motivi più frequentemente impiegati compaiono il meandro, e la serie di cerchi riuniti da linee rette: vi compare inoltre frequente il misterioso segno dello svastika, tanto a destra che a sinistra (1). Notevoli sono certe ciste rotonde con coperchio ornato di tre cavallini modellati, con coda, criniera e pettorale dipinto a fascie. Nel coperchio hanno due fori, che, corrispondenti ad altri del vaso, servivano a legarli con una cordicella, come ricorda Omero (*Od.* VIII, 443) (2). Degli ottanta vasi del Dipylon una decina presentavano la figura umana. Il ventre del vaso era, come sempre, diviso in fascie parallele, e nei campi risultanti erano figurate scene della vita comune in una o più serie sovrapposte (3). E le scene erano rappresentate con un'ingenua mancanza di prospettiva e le figure erano barbare e fanciullesche *silhouettes*, schemi geometrici anch'essi della persona umana.

Dal complesso di questi caratteri risultò uno stile nuovo e completo: *lo stile geometrico*.

Ma lo stile geometrico non è proprio delle sole tombe del Ceramico. E già l'Hirschfeld nella sua relazione notò come alcuni dei vasi ivi scoperti non differissero da quelli pubblicati dal Conze nei *Melische Thongefässe*.

Nel 1862 il Conze pubblicò, nell'opera citata, una serie di grandi vasi provenienti dall'isola di Milo, nei quali ad ornamenti rettilinei ed a meandri si univano in associazione assai strana elementi visibilmente orientali, come leoni, cavalli alati ecc. (cfr. Brunn, *Griechische Kunstgeschichte*, p. 136). Seguendo Burgon, scoprì in altri vasi più antichi la fonte di questi ornamenti geometrici, e nella sua Nota *Zur Geschichte der Anfänge griechischer Kunst* nei *Sitzungsberichte* dell'Accademia di Vienna (1871) rese conto di 70 esemplari da lui scoperti e studiati nei musei di Leida, Londra, Parigi, Pietroburgo, Berlino, Monaco e Vienna. Questi vasi portavano ornamenti rossastri su fondo giallo, di un carattere assolutamente decorativo, risultante da una semplicissima decorazione di linee, e dalla rappresentazione di un ristretto numero di animali domestici e selvatici: cavalli, cervi, daini, uccelli. Vi mancavano cioè gli animali feroci, così frequenti nello stile orientale: i leoni, le pantere, i móstri alati e le altre figure favolose; raramente vi erano figurate piante, *e vi mancava totalmente la figura umana* (4).

Per quanto semplici appariscano questi elementi, dice il Brunn, pure difficilmente si può credere che siano stati scoperti per la prima volta dalla pittura vascolare; invece essi ci obbligano a risalire alle pratiche artistiche assai più antiche, non tanto del tessere, quanto dell'intrecciare e del ricamare, nella tecnica delle quali essi trovano il loro fondamento naturale (5). Vasi di questo stile si trovarono inoltre

(1) Rayet, o. c.

(2) Un vaso simile fu trovato anche nella tomba XV della necropoli Sapuntzaki.

(3) « Genrescenen welche das Gefäss in einem oder in mehreren Streifen umziehen ». Kroker, *Die Dipylonvasen. Jahrbuch des deut. arch. Inst.*

(4) Hirschfeld, l. c.; Brunn, *G. K.*, p. 53.

(5) Brunn, *G. K.*, p. 53.

sulle coste dell'Asia Minore, a Hissarlik, fra i resti di quella prima città che il Dörpfeld fa risalire al 3° millennio, nelle isole, come a Rodi, Milo, Tera, nella Grecia propria, al Laurium, a Megara, a Micene, a Tirinto, nel sud della Tessaglia ([1]), a Tripoli (Brunn), a Cipro, a Cere in Etruria, e per sino in Assiria ([2]). E per quanto il Rayet consideri importati quelli scoperti a Cipro e nell'Assiria, non è meno evidente quale ampio cerchio occupi questo stile. E, andando a ritroso dei tempi, lo troviamo nei suoi elementi primordiali nei vasi dell'età della pietra e del bronzo, nelle stazioni lacustri e nelle necropoli dell'età del ferro.

Il fatto di trovare questo stile al sud e al nord lo fa credere comune a tutti i popoli dell'Europa di mezzo prima della loro separazione ([3]). Questa analogia nei motivi, queste rassomiglianze nella tecnica, non potrebbero, dice il Rayet, essere semplici e casuali coincidenze. Esse provano che lo stile geometrico è una proprietà della razza aria e che è stato portato in una antichità remota dalle diverse tribù di questa razza nei diversi paesi ove si stabilirono ([4]). Questa idea dell'origine aria dello stile geometrico è del Semper e del Conze, che negli *Anfänge* chiamò *vasellame pelasgico* la serie dei vasi geometrici, e la pose verso l'anno 2000, epoca in cui sarebbe stata comune a tutti i popoli dell' Europa di mezzo. Questo stile geometrico non è sempre perfettamente uguale a sè stesso e varia secondo i tempi e i luoghi. E se anche uno stile geometrico uniforme esistette, presto si differenziò secondo le varie attitudini della razza ([5]).

Ma non è forse necessario cercare in un'unità primitiva di razza la ragione della vasta diffusione di questo stile. L'ornamentazione geometrica è probabilmente la prima che si affacci alla mente dell'uomo non solo per la sua facilità di esecuzione manuale, ma anche perchè risponde allo stato mentale dell' individuo, che non ha ancora acquistato il senso estetico delle cose naturali e che nelle sue creazioni procede secondo un preconcetto logico di simmetria e di quadratura, appunto come succede nei bambini, pei quali è assai più perfetta una sfera o un quadrato di quanto lo sia un corpo umano, per quanto bellissimo ([6]).

Ma se lo stile geometrico non è proprio dell'Attica, nei vasi del Ceramico ne abbiamo lo sviluppo più completo, la determinazione più precisa. Di più vi abbiamo per la prima volta la stilizzazione geometrica della figura umana, *schematisch stilisirt*, come dice il Rohden ([7]). Sotto questo punto di vista è molto più proprio l'appellativo di *stile del Dipylon*, del semplice e generale *stile geometrico*.

([1]) Wolters, *Mykenische Vasen aus Pagasae.*

([2]) Rayet, o. c.; Helbig, *L'epopée homerique expliquée par les monuments*; Brunn, l. c.

([3]) Collignon, *Manuel d'Archéologie grecque*, p. 276.

([4]) Rayet, o. c.

([5]) Holleaux, *Figurines béotiennes en terre cuite à décoration géometrique, Monuments et Mémoires, Fondation Piot*, 1895.

([6]) Ne è una prova il trovare traccie di elementi geometrici nello stile miceniano che poi si svolse secondo uno spirito completamente opposto. Del resto oggetti di semplice stile geometrico oltrechè in Italia, nel Tirolo, in Germania, nell'Asia Minore, in Africa furono scoperti anche in America e nella Melanesia (Kroker, *Dipylonvasen*, p. 112).

([7]) *Denkmäler des Klassichen Alterthums, zur erläuterung des Lebens der Griechen und Römer in Religion, Kunst und Sitte* (*Vasenkunde*).

Ma non è assolutamente propria del solo Dipylon la rappresentazione della figura umana. A Tirinto fra le rovine del palazzo preistorico furono trovati cocci di vaso di pretto stile geometrico. I due frammenti riprodotti in Schuchardt (*Schliemann's Ausgrabungen*) mostrano una fila di donne vestite, strette alla cintola da una fascia che ricade in triplice cappio. Si tengono per mano portando mazzi di fiori come se danzassero. Il tutto è compreso fra fitte siepi di zig-zag e di bande parallele. L'altro frammento, che si potrebbe credere scoperto ad Atene, reca un guerriero, colla solita testa di uccello e colla solita spada alla cintola, che conduce uno dei consueti cavalli esili sino all'assurdo.

Anche a Micene come si rileva dal rapporto dello Tsountas riportato dallo Schuchardt (*Schliemann's Ausg.*, 334) furono trovati: « Vasenscherben der Geometrischen Gattung mit Darstellung von Vierfüsslern und Vögeln »; e del resto lo Schliemann stesso aveva già scoperto a Micene cocci di simili vasi (1).

I principali fra i vasi del Dipylon furono pubblicati dall'Hirschfeld nei *Monumenti dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica* in due tavole: XXXIX e XL del volume IX, e in due tavole d'aggiunta degli *Annali dell'Istituto* del 1872; in seguito lo stesso Hirschfeld pubblicò un vaso scoperto nel 1873, nel volume di studi dedicato al Curtius. Nel 1886 sette frammenti con rappresentazioni navali furono pubblicati dal Cartault nei *Monuments Grecs publiés par l'association des études grecs* (t. II, n. 11-13) da vasi del Louvre; due vasi e due frammenti furono pubblicati dal Furtwängler nell'*Archäologische Zeitung* del Fränkel (1885) da vasi del Museo di Copenhaghen e di Atene; tredici frammenti con figure di navi vennero resi noti da Cecil Torr nel suo studio: *Les navires sur les vases du Dipylon* (*Rêvue Archéologique*, 1894), estraendoli dalla collezione Rayet (pare provenissero dagli scavi di Atene del 1871). Manca tuttavia un *corpus* completo dei vasi del Dipylon, come quello dedicato ai vasi di Micene dal Furtwängler e dal Löschke (2), e forse sarebbe il tempo di tentarlo, ora che nuove scoperte hanno arricchito la serie.

La necropoli Sapuntzaki.

Nel 1891 l'Eforia generale delle antichità continuando l'esplorazione sistematica delle antiche necropoli ateniesi fece scavi nella proprietà del colonnello Sapuntzaki, nello spazio fra il Ceramico esterno e la porta del Dipylon lungo la strada del Pireo. Presso il luogo che aveva già dato nel 1871 i famosi vasi del Dipylon, si scoprirono sotto la direzione degli efori Cavvadias e Stais, tre cimiteri sovrapposti. In quello inferiore, dove si riscontrò costantemente praticata l'inumazione, le tombe racchiudevano frammenti di vasi dello stile del Dipylon; altri vasi dello stesso stile furono trovati in frantumi al disopra delle tombe. Il secondo strato, che per la qualità dei vasi si rivelò coevo del VI-V secolo, presentò tombe a incinerazione; il terzo, ossia il superiore, offerse di nuovo corpi inumati, accanto ai quali furono scoperti moltis-

(1) Schliemann, *Mycènes*, pp. 20, 21.
(2) Furtwängler und Loeschke, *Mykenische Vasen*; id. *Mykenische Thongefässen.*

simi oggetti anteriori al IV secolo; tra gli altri curioso un ostrakon che portava ancora incisa la scritta χσάνϑιππος Ἀρρι... uno dei cocci coi quali fu condannato all'ostracismo il padre di Pericle ([1]).

Le tombe aperte furono 231. Il Brückner e il Pernice che assistettero agli scavi ne diedero un diligente resoconto nella memoria: *Ein attischer Friedhof*, pubblicata nelle *Mittheilungen des deutschen archäologischen Instituts* (*Athenische Abtheilung*), 1893, p. 73, tavv. VI, IX) e da questa estrarremo le notizie generali intorno a questa nuova necropoli, rimandando le particolarità caratteristiche dello stile al capitolo in cui passeremo in rassegna le rappresentazioni e le forme proprie di questi vasi. È da lamentare che l'articolo del Brückner e del Pernice non sia accompagnato che da una sola tavola con una veduta complessiva dei vasi di una sola tomba. Di tutto il ricco materiale dissepolto un solo bacino a tripode fu pubblicato dal Pernice nelle *Mittheilungen* del 1892 (*Geometrische Vase aus Athen*); dieci cocci di vasi con rappresentazioni navali furono editi dallo stesso Pernice nella stessa rivista, nello studio: *Ueber die Schiffsbilder auf den Dipylonvasen* ([2]); ma pei moltissimi altri siamo ridotti alle descrizioni contenute in *Ein Attischer Friedhof*.

Le tombe del Dipylon erano in numero di diciannove. Il morto, come s'è detto, era inumato, meno un caso (la tomba terza che diede un'urna di bronzo contenente ossa calcinate; ma non sul luogo). Tutte fornirono in grande abbondanza vasi dello stile solito, di ogni forma e dimensione. La prima tomba diede il più gran vaso del Dipylon fin qui scoperto, e forse il maggiore dei vasi dipinti conosciuti. Ricostrutto coi frammenti riuscì dell'altezza straordinaria di m. 1,80 ([3]). Il sistema di decorazione si compone come sempre di ornamenti geometrici, di animali, di figure umane, tanto isolate che riunite in grandi scene: sfilate di guerrieri armati, esposizione del morto (πρόθεσις) (fig. 1 e 2) cortei funebri, cortei di uomini, cori di donne, combattimenti navali; le stesse scene che compaiono sui grandi vasi del Louvre e del Museo d'Atene ([4]). Numerosi furono anche in queste tombe gli oggetti di metallo scoperti. La prima tomba fornì un diadema d'oro che certo cingeva il capo del defunto, la terza l'urna di bronzo suddetta, la quarta la lama di una spada la cui posizione provò che il morto era stato seppellito armato; la quinta presentò i resti di due lancie, di una spada di ferro con traccie della guaina di legno; l'elsa di un pugnale (dolch) e resti di una lama. La forma dell'elsa pare rassomigli moltissimo a quella dei pugnali micenei; la sesta una lamina di oro (?) pallido (blassgelbe blech) con una scena di cervi e di animali rapaci (raubthieren) pascenti e correnti, assai simili a quelli trovati a Corinto ([5]), Eleusi ([6]) e al Dipylon stesso, dove lo stile del Dipylon si ammorbidisce e si arrotonda al contatto dell'arte fenicia della seconda epoca, sebbene il

([1]) *Révue Archéologique*, 1890; (*Cronique d'Orient*, 18); *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 1891, p. 441; *Jahrbuch des arch. Instituts*, 1891.

([2]) *Mittheilungen d. d. arch. Inst.*, 1892, p. 285. Un tripode di bronzo, di stile geometrico nelle *Mittheilungen* del 1893: *Ein Athenischer Grabfund der geometrischen Periode*, tav. XIV, p. 414.

([3]) *Die grösste aller bisher gefundenen Dipylonvasen .... die grösste aller bemalten Vasen*, l. c.

([4]) *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 1891, p. 441.

([5]) Furtwängler, *Archäologische Zeitung*, 1884.

([6]) Collignon, *Histoire de la sculpture Grécque*, p. 88.

Collignon [1] vi veda, forse a torto, oggetti importati dalle colonie greche dell'est. La tomba VII è importante perchè unica fra quelle del Dipylon ci porge sopra

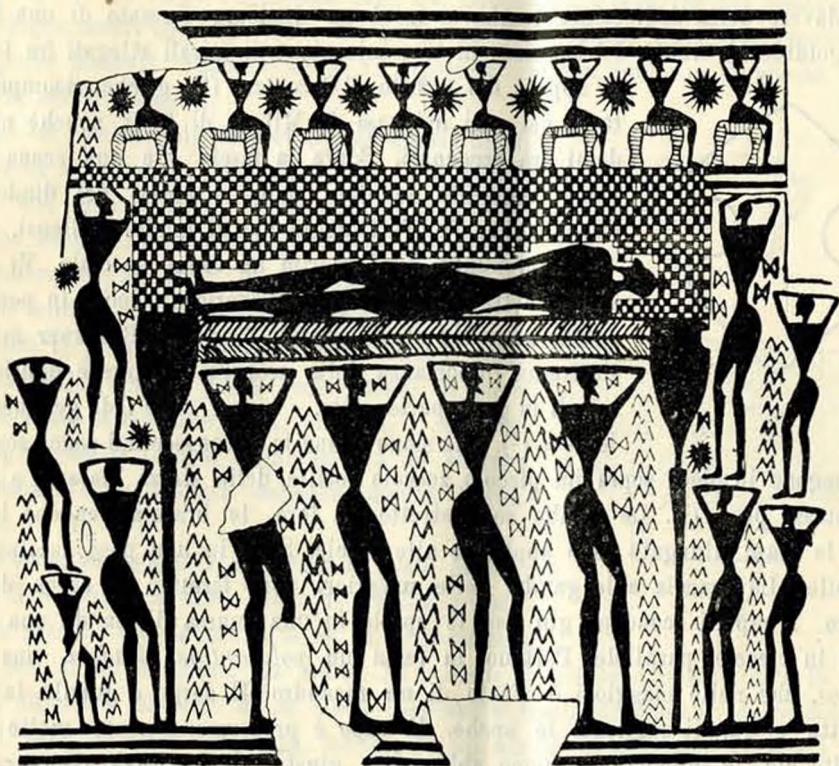



Fig. 1.

un vaso una rappresentazione di una divinità femminile seduta sopra di una sedia-

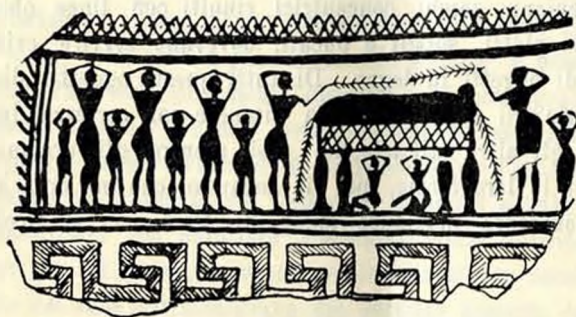



Fig. 2.

trono, verso la quale si avanzano quattro figure di donne adoranti: lo stesso vaso porta due figure favolose: un centauro ed una centauressa ambedue alati: è l'in-

[1] Collignon, *Histoire de la sculpture Grèeque*, p. 87.

cipiente influenza orientale che si fa sentire. La tomba XI rivelò molte guarniture di metallo ritagliato, applicate forse ad una cassetta di legno: fra esse uno scudo del tipo doppiolunato caratteristico (fig. 3) ed una ruota. Sulla mascella del cadavere della dodicesima tomba si trovò un diadema formato di una lamina d'oro (goldblech) ornato del ben noto motivo miceniano di spirali rilegati fra loro che ci appare nel soffitto d' Orcomeno ([1]), e che ricompare più tardi nei vasi nei vasi di Milo e di Rodi, nonchè nei diademi ora accennati. Sopra la fascia v' è una scena di un uomo aggredito da due leoni, la stessa del diadema di Copenhaghen (v. Furtwangler) e di quello d'Eleusi.

Fig. 3.

La tomba XIII merita un cenno speciale. Vi si trovarono sette vasi, sei figure d'avorio, tre leoni in porcellana egizia azzurra e alcuni oggetti d'osso. Il Brückner fa notare l'estrema importanza della scoperta di queste figurine femminili in gran parte rotte, « bisher ohne iede genauere analogie » ([2]). Che siano donne lo si conosce dal seno: sono nude e si tengono in piedi sopra un piccolo zoccolo sottile, della stessa materia e scavato nello stesso pezzo ([3]). Le gambe sono strette fra loro, le braccia pendono lungo il corpo, le mani allungate sono applicate alle coscie. Sono in una posa assolutamente immobile. Le braccia e le gambe delle maggiori sono fermate al corpo da spine di ferro. I capelli scendono giù per le spalle in una massa divisa da una scriminatura in treccie parallele. Portano in testa un *polosartiges diadem*, una specie di *polos*, che nelle maggiori è ornato di un meandro. Il corpo è gracile, la cintura è stretta e quindi saglienti le anche. Il capo è proporzionalmente molto grosso: ma tolto ciò, le proporzioni paiono abbastanza giuste. Ci converrà ritornare su di queste figurette, trattando la questione delle origini dello stile del Dipylon. Dalla stessa tomba provengono i tre piccoli leoni accovacciati, di porcellana egizia azzurra ([4]). Le iscrizioni geroglifiche che vi sono tracciate, lette in parte, li fanno attribuire al tempo dei re saitici ([5]). Vi si trovarono inoltre numerosi pezzi d'avorio con ornamenti miceniani, cerchi concentrici riuniti con linee oblique, margherite, uccelli. Questi pezzi piatti, sottili e bucati, dovevano servire evidentemente come lamine decorative di oggetti in legno. Di tutti questi oggetti, dicono il Bruckner e il Pernice, soltanto gli ultimi sono da ritenere con certezza importati. Non c'è motivo di separare gli altri dall'arte dei vasi, mentre gli ornamenti in osso e le figure d'avorio, per le loro forme, per il meandro che ne orna lo stephané e per la loro barbara montatura mediante spine di ferro, non si ricollegano allo stile dei vasi.

([1]) Schuchardt, *Schliemann's Ausgrabungen*, p. 354.

([2]) *Ein attischer Friedhof*, p. 129.

([3]) Homolle, *Bulletin de Correspondance Hellenique*, 1891; *Fouilles*, p. 441.

([4]) Anche ad Eleusi in una tomba di questa età fu trovato uno scarabeo in porcellana, e un altro fu trovato nel Ceramico (Pernice, l. c.).

([5]) *Bulletin de C. H.*, 1893, p. 189.

Intanto i nuovi scavi hanno avuto per primo risultato di provare errata l'asserzione dell'Helbig, che cioè, nelle tombe del Dipylon più recenti, domini l'incinerazione. Una sola, la terza, fu trovata tale, fra diciannove, e certo fu per equivoco che il Paleologos asserì che negli scavi del 1871 i cadaveri furono riscontrati parte inceneriti, parte inumati. Probabilmente vi fu confusione con tombe sovrapposte appartenenti ai secoli seguenti.

Uno dei risultati più importanti di questi nuovi scavi fu di aver posto in chiaro « dass die grosse Gefässe mit den reichen Darstellungen der Leichenzugen, nicht als Aschenbehälter verwendet worden sind, sondern da sie über den Zügehorige Gräbern gefundene wurden, als Grabmäler gedient haben » ([1]).

Infatti il gran vaso funerario fu trovato fuori del pozzo della tomba, posto sullo strato di terra ammonticchiata a distanze di m. 0,90, m. 1, m. 1,20 dalla soglia della tomba, come mostra lo schizzo della tomba III, contenente eccezionalmente l'urna di bronzo ([2]) (fig. 4).

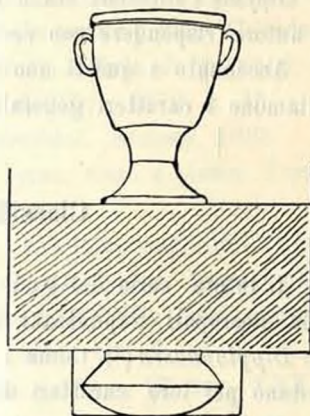



Fig. 4.

Solo eccezionalmente il cadavere fu posto dentro un vaso. La tomba X diede una di quelle grandi olle dette *pithoi*: questa era alta m. 0,70 e conteneva le ossa di un bambino. La tomba XIX diede un *pithos* colossale, alto m. 1,40 e con un diametro massimo di m. 0,82, decorato a fascie di meandri spiccatamente miceniani, tale, cioè, da contenere facilmente un adulto in posizione verticale; verticale per modo di dire, perchè il *pithos* era coricato sul fianco.

I nuovi scavi hanno inoltre rivelato il vero ufficio dei grandi vasi funerari posti al di fuori delle tombe. L'errore del Rayet (*Histoire de la céramique grécque*, p. 22), il quale indottovi dalle osservazioni del Paleologos affermò che i grandi vasi funerari trovati « en débris entassés en pile », sulle tombe erano stati « brisés à dessein à corps frappés du coté intérieur à moyen d'un instrument contundant comme serait une hâche de pierre », dopo aver servito alle cerimonie funebri, è ormai confutato. Era quasi incredibile che vasi così riccamente decorati e di così gran mole dovessero aver una vita di pochi minuti ([3]). Erano invece, secondo le osservazioni del Bruckner e del Pernice, dei *σήματα* che servivano per la divisione e per l'ornamento delle tombe. Ciò ci spiega benissimo la presenza così frequente di scene navali. Come nelle stele del IV secolo il bassorilievo del cavaliere testimonia della qualità del defunto, e del servizio militare da lui prestato come cavaliere, così due secoli prima le battaglie navali figurate nei vasi testimoniavano del servizio prestato dal cittadino nelle naucrarie; erano tombe di *ναυκραροί*.

([1]) *Ein attischer Friedhof*, p. 91.

([2]) Un'altra urna di bronzo contenente ossa calcinate fu trovata nella tomba XIV, ma apparteneva ad altra tomba più recente (ibid.).

([3]) Che non fossero d'uso, avevano già dedotto l'Hirschfeld e il Rayet dall'esser il fondo forato.

Osservavano ancora i due autori che, dopo le prove date dal Wolters, non c'è da esitare a riconoscere nelle idrie trovate nell'interno delle tombe i prototipi dei cosidetti vasi a prothesis e dei lutrofori dell'epoca seguente. È noto che essi erano posti nelle tombe dei giovani e delle ragazze morte prima del matrimonio, gli ἄγαμοι, secondo si rileva da Demostene, a ricordare (essi che servivano a contenere l'acqua pel bagno della fidanzata) le gioie nuziali non godute [1]. Forse che già al tempo del Dipylon i lutrofori erano posti sulle tombe dei non maritati? Non si può, dicono gli autori, rispondere con certezza.

Accennato a questi nuovi materiali acquisiti allo studio dello stile del Dipylon, vediamone i caratteri generali.

Classificazione dei vasi del Dipylon.

L'intera serie dei vasi del Dipylon, qual'era conosciuta prima della scoperta della necropoli Sapuntzaki, è stata classificata dal Kroker nel suo studio speciale *Die Dipylonvasen* [2]. Come i vasi scoperti nella nuova necropoli del Dipylon non si scostano pei loro caratteri da quelli già conosciuti, possiamo adottarla pienamente.

Il Kroker divide i vasi, per riguardo alla decorazione, in tre classi. Nella prima vanno posti i vasi che portano ornamenti appartenenti al fondo generale dello stile geometrico. Sono sopratutto fascie e linee (Streifen), zig-zag e linee a zig-zag, circoli semplici e circoli concentrici; gli stessi, congiunti da rette tangenti; gli stessi, con un ornato interno composto di cerchi concentrici disposti a stella; fiori a quattro e a sei petali; svastike, scacchiere, puntini allineati, puntini aggruppati a forma di stella, meandri. Vi mancano ancora completamente animali e figure umane.

I vasi della seconda classe mostrano accanto agli ornamenti caratteristici della decorazione geometrica ora accennati, alcune rappresentazioni di animali, particolarmente di uccelli acquatici, di cavalli e di cervi. Vi comincia a comparire qualche volta la figura umana aggruppata con cavalli [3]. Spesso le fascie correnti attorno al vaso sono riempite di file di animali posti di profilo; cervi, uccelli, caprioli, pascenti o correnti.

I vasi della terza classe sono decorati con scene di genere (Genrescenen) in uno o più fascie sovrapposte. È questa appunto la classe che caratterizza lo stile del Dipylon, ed alla quale devono rivolgersi le indagini e le congetture sulla provenienza, sugli usi, sul senso estetico e sull'origine etnica del popolo che li fabbricò. I principali vasi presi in esame dal Kroker sono i seguenti:

A) Grande vaso funerario. Lamento sul cadavere (Leichenklage). Il morto sul carro. Corteo di cocchi a due cavalli. *Annali dell'Ist.* 1872, n. 41. *Mon. dell'Ist.*, IX, tav. XXXIX, 1, XL, 1.

[1] Collignon, *Loutrophore attique à sujet funeraire. Monuments et Mémoires Piot*, p. 298.

[2] *Jahrbuch des d. archäol. Institut*, 1886, p. 94.

[3] V. Baumeister, *Denkmäler der class. Alterth.* (*Vasenkunde*), fig. 2070. *Annali dell'Istituto*, 1872, tav. d'agg.

B) Vaso funerario. Frammento del Compianto sul cadavere. Il morto coperto, sopra una bara ornata di fronde. *Ann. d. Ist.*, 1872, n. 42. *M. d. I.*, IX, tav. XXXIX, 3. Corteo di quadrighe. Frammento pubblicato dal Furtwängler, in *Archäol. Zeitung*, 1885. Sfilate di guerrieri: id. id.

C) Vaso funerario. Tre frammenti del lamento sul morto e del corteo di quadrighe a due cavalli. *Ann. dell'Ist.* 1872, n. 43, tav. d'agg. I, 3. *Mon. dell'Ist.* IX, tav. XL, 4.

D) Corteo di cocchi a un cavallo. *Ann. d. Ist.*, 1882, 3. Creduto imitazione dall'Hirschfeld, ritenuto genuino dal Collignon (*Catalogue des vases peints d'Athènes*).

F) Corteo di cocchi. Un serpente in rilievo sull'orlo. Sfilata di guerrieri. Sul coperchio: cavalli correnti; in mezzo, un uccello. *Ann. dell'Ist.*, 1872, n. 15.

G) Sfilata di guerrieri (Vienna). Furtwängler. *Archäol. Zeitung*, 1885.

H) Sfilata di guerrieri (particolarità di colore: bruno, rosso e bianco. Trovato a Bari, (?). Museo di Berlino.

I) Vaso di Copenhaghen. Sulla fascia principale, una lotta, pugilatori (Faustkämpfer). Danza colle armi (pirrica?). Uomo e donna, nudi. Duellatori. Uomo inghiottito da due leoni. Suonatore di cetra presso due idrofore nude. Sulla fascia superiore caprioli, cervi, uccelli. Furtwängler, *Archäol. Zeitung*, 1885, tav. 8.

K) Danza in catena (Reigentanz). Treppiedi. *Mon. dell'Ist.*, IX, tav. XXXIX. *Ann. dell'Ist.*, 1872, n. 39.

L) Grande battaglia navale. Sei frammenti. *Mon. dell'Ist.*, IX, tav. XL, 3. *Ann. dell'Ist.*, 1872, n. 77 (un secondo frammento pubblicato dall' Hirschfeld in *Aufsätzen zu Curtius Geburtstage*).

M) Battaglia navale. Due frammenti. *Mon. dell'Ist.*, IX, tav. XL. *Ann. dell'Ist.*, 1872.

N) Frammento appartenente forse al vaso O, forse proveniente da una terza battaglia navale, *Ann. dell'Ist.*, 1872, tav. d'agg. I, 4.

O) Secondo vaso di Copenhaghen. Lotta contro una nave oneraria (geladentes Schiff). Sul collo, un uomo fra due cavalli. Sotto, una lepre inseguita da cani. Furtwängler, *Archäol. Zeitung*, 1895.

P) Cinque coppie di lottatori. Sul collo altre due coppie. Dalle due parti del manico una biga ed un cavaliere. È l'unico vaso dipinto in giallo rosso (Berlino). Furtwängler, *Berliner Vasenkatalog*.

I vasi A-G e I-O provengono dall'Attica (Dipylon) quello P da una tomba del'Imetto, e quello H da Bari (?).

A questi possiamo aggiungere quelli comparsi posteriormente:

Q) Sette frammenti con scene navali. (Louvre) Cartault, *Monuments grecs*, 1886, t. II, n. 11-13.

R) Tredici frammenti di scene navali (collezione Rayet). Torr, *Revue archéologique*, 1894 (*Les navires sur les vases du Dipylon*).

S) Vari frammenti scoperti nella necropoli Sapuntzaki. Brückner e Pernice, *Ein attischer Friedhof. Mittheilungen d. arch. Instituts aus Athen.*, 1893.

T) Dieci frammenti con scene navali pubblicati dal Pernice (*Ueber die Schiffsbilder auf den Dipylonvasen*) *Mittheilungen des d. arch. Institut*, 1892, p. 285.

U) Un grande bacino con piede a forma di tripode, scoperto in una tomba nella strada del Pireo nel 1891, pubblicato dal Pernice (*Geometrische vase aus Athen*) *Mittheil. d. arch. Inst. Athenische Abtheilung*, 1892, p. 2.

E infine:

V) Due frammenti scoperti a Tirinto. 1) Donne portanti fiori e tenentesi per mano. 2) Un guerriero che conduce per le briglie un cavallo (Schuchardt, *Schliemann's Ausgrabungen*, pp. 162-163).

X) Due frammenti scoperti dallo Schliemann a Micene, nelle vicinanze della porta dei Leoni: uno con semplici ornati, l'altro con il treno posteriore di un cavallo. Schliemann, *Micene*, pp. 20, 21; Brunn, *Griechische Kunstgeschichte*, pp. 58, 59.

* * *

Come si vede le scene che si svolgono sui fianchi dei vasi del Dipylon si distinguono per un carattere comune: sono tutte tratte dalla vita reale. Non vi troviamo nessuna rappresentazione mitologica, nessuna figura che ci ricordi una divinità [1]; non vi troviamo che la realtà, senza alcuna miscela di elementi di saghe religiose o poetiche, senza nemmeno traccia del « phantastischen polydaimonismus der Inselsteinen [2], come lo chiama il Brunn.

Anche i soggetti sono in numero limitato. Abbiamo la πρόθεσις o esposizione del cadavere; il trasporto funebre sul carro, i cortei di cocchi, a uno, a due, o a quattro cavalli; le sfilate di guerrieri, i cortei di donne nude, la danza di uomini e di donne in catena (Reigentanz), i combattimenti navali, la danza colle armi, lotte di guerrieri, pugillatori, suonatori di cetra, donne nude recanti vasi in capo o idrofore, l'uomo ingoiato da due leoni, l'adorazione di una divinità per parte di una compagnia di donne, alcuni cavalieri al galoppo [3] (rarissimi nello stile del Dipylon, mentre si fanno così frequenti nei *frühattische*, che ne sono la derivazione, come vedremo).

Dall'esame di questi vasi noi siamo facilmente indotti a farne due serie, a distinguerli in antichi e in recenti. I caratteri speciali alle due classi si riferiscono alla sostanza: essi furono posti in luce dal Kroker [4] e sono i seguenti:

Nei vasi più antichi è più strettamente conservato il carattere decorativo. La scena si svolge come una fascia attorno al vaso: non si divide in più quadri, ma si concentra in uno solo; il centro ideale e reale della scena (Mittelpunkt) è il morto o la bara. Le figure sono semplici *silhouettes* schematiche, spesso senza distinzione di sesso; il capo è informe; nessuna traccia, talvolta, di naso e di bocca.

Nei vasi più recenti la rappresentazione si fa più precisa e più ampia. Nella figurazione dei corpi femminili ignudi compare una divisione caratteristica fra giovani e vecchie; la rappresentazione si fa più realistica, e si divide in quadri che ornano con maggior euritmia il contorno del vaso.

(1) Von Rodhen, *Vasenkunde. Denkmäler der classs. Alterth.* Fa eccezione il vaso accennato della necropoli Sapuntzaki, ma vedremo ch'è di transizione.

(2) Brunn, *Griechische Kunstgeschichte*, p. 57.

(3) Tomba IX della Necropoli Sapuntzaki. Vedi *Ein attischer Friedhof*, e Pernice, *Geometrische Vase aus Athen. Mittheilungen*, 1892.

(4) Kroker, *Dipylonvasen. Jahrbuch d. archäol. Instituts*, 1886.

I vasi più antichi portano poche figure di animali. Vediamo quasi solo il cavallo (necessariamente introdotto nel corteo funebre a tirare il carro mortuario, o i cocchi del seguito) e il solito uccello acquatico ornamentale. Compare una volta il cervo che si fa poi abbondante nel periodo recente. Non vi si trovano animali forestieri o fantastici.

Invece nei vasi più recenti troviamo frequentemente cervi, capre, cani, lepri. Talora anche cavalieri, qualche animale alato, e centauri e centauresse, alcuni con avancorpo umano (diadema di Corinto) (1). Ancora: gli ornamenti lineari dei vasi più antichi sono di forma più semplice: cerchi concentrici con ornato interno a forma di fiore, cerchi legati con tangenti, la croce ansata semplice o doppia o tripla.

Invece i più recenti vasi della serie mostrano gli ornamenti geometrici influenzati dalle forme orientali dell' industria fenicia. Anche la forma dei vasi differisce. I più antichi presentano forme sconosciute nei tempi storici; le forme di quelli più recenti differiscono di poco da quelle notissime dei vasi greci: l'anfora, l'oinochoe, il kelebe, ecc.

Come tipo della classe arcaica possiamo assumere il grande vaso funerario A in cui è figurato l'accompagnamento funebre, col morto sul carro, seguito dal corteo delle donne nude, o il frammento di vaso del Louvre, pubblicato dal Collignon (2) rappresentante la πρόθεσις (fig. 1); e come esempio dello stile più recente i due vasi di Copenhaghen pubblicati dal Furtwängler (3) e quello pubblicato dal Pernice (4) nonchè le lamine d'oro di Corinto, d'Eleusi, di Copenhaghen e della necropoli Sapuntzaki, già ricordate.

Caratteri dei vasi.

L' intera composizione è connessa alla divisione dello spazio propria del sistema geometrico. I cocchi si seguono in serie ininterrotte attorno al ventre del vaso e si può trovare un ordinamento simile nelle navi delle battaglie navali (5). Invece la grande scena funebre del vaso A occupa tutto il campo compreso fra i due manichi. Il carro esageratamente alto forma il centro voluto della composizione, la quale è divisa in varî campi, impiegati come elementi decorativi.

La scena è concepita secondo un senso quadrato e simmetrico ben lontano dalla foga scapigliata della decorazione miceniana, quale ci appare per esempio dai vasi di Amiclea; vi è qui una simmetria spinta agli estremi limiti.

La mancanza di figure favolose e di argomenti religiosi o leggendari ha fatto qualificare di realistica questa decorazione (6) ma il Brunn nega. Secondo lui, il principio matematico che informa tutto lo stile geometrico vieta questa stretta unione

(1) Furtwängler, *Archäolog. Zeitung*, 1884.
(2) *Histoire de la sculpture grecque*, p 76.
(3) *Archäologische Zeitung*, 1884.
(4) *Mittheilungen*, 1892.
(5) Brunn, *Griechische Kunstgeschichte*, p. 56.
(6) v. Rohden, *Vasenkunde. Denkmäler des Class. Alt.*

colla realtà ([1]). Anzi a questa astrazione che trae della forma reale soltanto uno schema, sono da attribuire le curiose particolarità grafiche che presentano queste scene. La scena nel suo complesso manca di prospettiva: non perchè sia mal riuscita, ma perchè vi è addirittura soppressa. I varî piani di essa sono collocati uno accanto all'altro, come nella pittura e nei bassirilievi egizi. Ma questo sistema di sdoppiamento, troppo rigidamente osservato per non essere voluto, è spinto qui a limiti che non furono mai toccati sulle rive del Nilo. Il morto che posa sulla bara è rappresentato in pianta, come se fosse visto dall'alto, in modo che pare reggersi in aria appoggiato sul fianco. La coperta a scacchi del letto funebre nella πρόθεσις del vaso del Louvre ([2]) (fig. 1) è rappresentata in modo simile, interamente visibile e ritagliata all'interno per fare un campo geometrico alla figura del cadavere, ed all'esterno per colmare le lacune del campo. L'intera rappresentazione discende, insomma, più da un concetto mentale, aprioristico, completo, che dalla tendenza ingenua di copiare via via la natura, quale ci appare in altre arti primitive, ed essenzialmente nella miceniana.

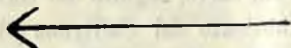
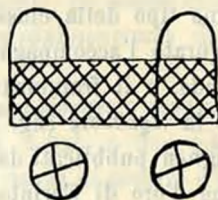



Fig. 5. Fig. 6.

Le figure che si seguono in lunghe file sui fianchi dei colossali vasi funerarî (è noto che la necropoli Sapuntzaki ne diede uno gigante, alto m. 1,80) sono delle semplici *silhouettes* monocrome riempite di color bruno scuro su fondo giallognolo, disegnate con una strana imperizia. Prendiamo per esempio il grande vaso A, che rappresenta l'accompagnamento funebre del cadavere, portato colla sua bara sul carro tirato da due cavalli. Il carro altissimo occupa il mezzo della scena. Si nota un certo tentativo di prospettiva nei cavalli e nei quattro piedi della bara, ma la bara stessa è figurata come un graticcio verticale, sul quale sta librato in aria il cadavere. La bara poi sporge inverosimilmente fuori del carro: il baldacchino a scacchi con frangie che la ricopre è figurato staccato dal resto, in proiezione orizzontale. Nessuna traccia d'auriga; le redini paiono annodate alla cassa del carro, ma un uomo nudo davanti ai cavalli alza una mano verso una specie di cavezza che pende dalle loro teste informi. Le criniere di queste sono figurate con una serie di trattini in forma di pettine. Attorno stanno i quattro gruppi di donne nude in atto di compianto. Una donna segue il carro accompagnandolo colle mani: un'altra conduce per mano un ragazzo: sono probabilmente le parenti del morto. Le altre si tengono le mani sul capo in atto forse di strapparsi i capelli come farebbe credere il ciuffo di tre punte che vi è figurato, se pure non sta ad indicare le dita delle mani, giunte in atto di disperazione. Davanti ai cavalli stanno quattro uomini nudi colle spade alla cintola (fig. 5)

([1]) *Griechische Kunstgeschichte*, p. 37.
([2]) Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, p. 75.

(L'Hirschfed vi vede, a torto, una scure). Nella fascia inferiore del vaso sono figurate nove bighe guidate da guerrieri armati. Le ruote dei cocchi sono rappresentate come in aria, senza alcun legamento visibile col corpo del carro (fig. 6). E il guerriero che vi sta sopra tenendo le redini e la frusta, è rappresentato sopra il traliccio che probabilmente circonda il piano del carro, perchè l'artista non concepiva di non dover rappresentare le gambe nascoste. Il vaso conta in tutto cinquantasette figure umane.

In questo vaso che è uno dei più antichi, la tendenza geometrizzante ci appare nei suoi caratteri più spiccati. Le figure, come si è detto, sono ridotte ad un puro schema grafico ([1]) a semplici *silhouettes* smilze e lunghe, nelle quali è notevole l'esilità esagerata della cintola (*wespentaillen*, dice bene il Rodhen di quelle femminili) e la conseguente esagerata ampiezza dei fianchi. Il torso non è altro che un triangolo, al quale sono attaccati due bastoncini sottili, a figurar le braccia, come dice il Brunn. La testa non è spesso altro che un cerchio allungato con un punto centrale per indicar l'occhio. In alcuni compare il solo naso in forma di becco di uccello (einer gleich einem Vogelschnabel hervortretenden Nase) ([2]). L'elmo è figurato con il semplice codino appiccicato all'occipite (fig. 7).

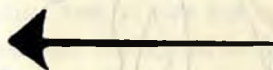



Fig. 7. Fig. 8. Fig. 9.

In altri vasi più recenti o più curati (la prothesis del vaso del Louvre) ([3]) due sporgenze indicano il naso e il mento (o la barba) (fig. 8). Uomini e donne sono figurati nel maggior numero dei casi completamente nudi. Ma gli uomini portano la spada disegnata orizzontalmente, come se attraversasse la cintola (fig. 9); senza alcuna traccia di cinghia o di tracolla. Le mani sono talvolta figurate con un mazzocchio di cinque tratti radianti; talvolta mancano affatto, ed il braccio termina come un moncherino. Le donne sono rappresentate completamente nude, spesso senza sensibile differenza di forme dagli uomini (v. vaso del Louvre). Talvolta il pittore ne determina il sesso aggiungendo al triangolo del busto due tratti laterali simmetrici e sporgenti sotto le braccia, che vogliono rappresentare i seni. Nei vasi di stile più recente, come quello di Copenaghen, notiamo un'idea di progresso che conduce ad una storpiatura anche maggiore: i seni sono figurati da una parte sola del busto (fig. 10). Tale è l'idrofora del vaso pubblicato dal Furtwängler (*Griechische vasen des sogenannten Geometrischen stils*) ([4]). Così pure assai più umane, ma sempre nude, sono le donne che figurano nella prothesis del frammento B del Louvre, resto di un vaso colossale ([5]). Il defunto

([1]) « Eein bestimmtes bequemes Schema » Rhoden, l. c.
([2]) Brunn G., *Kunstgeschichte*, p. 55; v. *Mon. dell'Ist*, IX, tav. XXXIX.
([3]) Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, p. 75.
([4]) *Archaeologische Zeitung*, 1885, tav. 8, p. 133.
([5]) v. Collignon, *Manuel d'archéologie greque*, p. 276.

coperto di un lenzuolo posa sopra una bara a quattro piedi, figurati tutti e quattro in giusta prospettiva. Sotto la bara stanno due donne accovacciate nel solito atto di dolore. Non si capisce se abbiano le sottane, o se la confusione che si nota nella metà inferiore della persona sia da attribuirsi soltanto all'incapacità del pittore nel rappresentarle in ginocchio. Dalla testa e dai piedi del morto pende un ramoscello, e due figure femminili si avanzano a capo e a piedi del letto protendendo ciascuna un'altra fronda sul corpo del defunto. Malgrado la barbarie infantile dello stile, è notevole la poesia della scena (v. fig. 2). Nel vaso C, altro frammento di una prothesis, è da notare l'itifallismo del morto, e la figura di una donna che, seduta sopra una sedia di vimini intrecciati, tiene sulle ginocchia un bambino, la cui mossa, vivace e ben colta, contrasta colla rigidità rituale delle altre figure ([1]).

Fig. 10 Fig. 11. Fig. 12.

Ma non sempre le donne sono rappresentate nude. Già nel vaso pubblicato dall'Hirschfeld (*Mon. dell'Ist.*, IX, tav. XXXIX, 2), che ci presenta due suonatori con una specie di cetra a corpo di testuggine ed una fila di tripodi, troviamo delle donne col busto apparentemente nudo, sebbene manchino i seni, ma vestite di una sottana cilindrica a scacchi, legata alla cintola da una fascia di cui restano traccie. E lo stesso costume ci presentano le donne dell'accompagnamento funebre rappresentato nel vaso gigante della tomba I della necropoli Sapuntzaki ([2]) dove nel colossale carro a quattro cavalli adornato della solita coperta e del solito baldacchino a scacchi, sta il cadavere di una donna colle gambe coperte di un panno. Sul carro, sotto la bara, stanno tre figure vestite; dietro la bara e sul carro altre tre; certo i parenti.

La stessa sottana troviamo nelle figure femminili rappresentate sopra la *Kanne* scoperta nella tomba VII della necropoli Sapuntzaki, dove quattro donne in sottana, e portanti ramoscelli e mazzi di fiori nelle mani si avanzano verso la figura di una divinità, probabilmente femminile, seduta sopra una sedia a spalliera (non dissimile da quelle moderne di legno curvate a vapore) con uno scanno ai piedi. La prima delle donne porta per offrire alla dea una corona geometrizzata curiosamente (fig. 11).

([1]) Brunn, *Griechischen Kunstgeschichte*, fig. 54.

([2]) Brückner und Pernice, *Ein Attischer Friedhof*, p. 103.

Seguono due guerrieri col solito scudo doppiolunato ed una curiosa figura di donna inginocchiata sopra uno sgabello in atto di pregare, la quale in una mano tiene un ramoscello e nell'altra una specie di cetra (1).

Lo stesso costume ci è dato dalle due donne figurate nel frammento geometrico di Tirinto (2) nelle quali la fascia che le stringe alla cintola lascia ricadere tre cappi, prolungati parallelamente alle linee ondulate del campo, per analogia decorativa (fig. 12), se pure qui le donne non hanno anche il busto coperto. Ma non pare, perchè la solita classica gonnella a scacchi è conservata anche nell'alta figura di donna che appare sopra uno dei piedi del vaso di stile assai recente pubblicato da Pernice (3).

Assai più difficile da spiegare è il costume maschile. Gli uomini appaiono nelle cerimonie funebri o nudi affatto, o nudi colla spada alla cintola, o nudi colla spada e coll'elmo, schematizzato in un pennacchio che nasce direttamente dal cranio. Ma nelle battaglie terrestri e navali, e nelle corse dei cocchi portano un costume che presenta difficoltà esegetiche. Il corpo appare rappresentato con forma doppio lunata come per esempio nei conduttori di carri del grande vaso funerario A (*Mon. del l'Ist.*, IX-XXXIX, 1). Che cos'è mai? Un vestito, una corazza, uno scudo? (fig. 13).

Fig. 13.

L'Hirschfeld, che primo studiò i vasi, vi vide una corazza per la ragione che ambedue le mani sono libere, così da reggere le redini (4). Ma se già non bastasse a togliere valore a questo fatto l'infantilità del disegno, si può opporre che lo scudo poteva esser tenuto imbracciato, per le ragioni esposte dal Fürtwangler a proposito del vaso di Copenaghen (« die Vertheidiger in Schiffe tragen den ausgeschinettenen Schild; er erscheint hier nur umgehängt, indem die Männer mit beidem Armen Angriffswaffen tragen. Auch sonst zeigen Dipylonvasen und selbst Kampfscenen mykenischer Monumente die Schilde zuweilen nur umgehängt, und beide arme in Action) (5). Il Rayet dice dubitativamente: « le guerrier semble porter une cuirasse avec laquelle se confond un bouclier echancré comme les boucliers béotiens » (6). L'Helbig scrive: « Les boucliers figurées sur les vases du Dipylon rappellent en général ceux dont sont munis les Hittites combattants contre Ramsès II sur les basrelief d'Ipsamboul. Ils auraient une forme complètement ovale s'ils n'avaient de chaque côté une échanerure en cercle, qui réduite à une surface très étroite la partie centrale du bouclier: leur hauteur est à peu près celle de la moitié du corps » (7). L'osservazione è più che giusta: non si riesce a capire che cosa potesse riparare uno scudo così stretto nella parte mediana: a meno che non sia questa un'esagerazione stilistica come quella della cintura.

(1) *Ein Attischer Friedhof.*

(2) Schuchardt, *Schliemann' s Ausgrabungen*, fig. 135.

(3) Pernice, *Geometrische Vase aus Athen.* — *Mitth. d. I. Ath. Abth.*, 1892, fig. 6.

(4) Hirschfeld, *Annali dell'Ist.*, 1872.

(5) Furtwängler, *Griechische Vasen des sogenannten Geometrischen Stils.* — *Arch. Zeit.*, 1885, p. 183.

(6) Rayet et Collignon, *Histoire de la céramique grecque*, p. 28.

(7) Helbig, *L'epopée homérique expliquée par les monuments*, p. 490.

Anche il Furtwängler illustrando i due vasi di Copenaghen lo ritiene uno scudo (ausgeschnittener Schild); il Brunn nell'ultima sua opera dolorosamente incompiuta, la *Griechische Kunstgeschichte*, mostra di vedervi, come l'Hirschfeld, un abito o un'armatura (die Kurzen Röcke oder Rüstungen der Krieger und Wagenlenker in der Form des böotischen Schildes typisch stylisirt). La soluzione non è facile.

Che sia uno scudo non c'è da dubitarne, sebbene sui vasi si trovi figurato anche uno scudo rotondo, di profilo (*Mon. dell'Ist.*, IX, XXXIX, 3) e di fronte. L'Hirschfeld credette di vedere uno scudo in un segno che spesso compare accanto ai guerrieri: ma non ci vuol molto a comprendere come non sia questo altro che uno di quei soliti ornamenti pleonastici (füllornamente) con cui è riempito il campo; e come tale lo troviamo collo svastika e col meandro e con altri di altra provenienza sino nei vasi di Milo [1]. A togliere ogni dubbio verrà, come vedremo, un vaso di Atene, mostrandoci questo scudo associato ad altre forme; ma come si spiega quell'esilità così poco pratica nel mezzo? Ci si permetta, a questo proposito, di esporre una congettura.

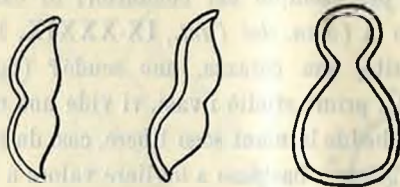



Fig. 14.

Fig. 15.

Dai monumenti esumati dallo Schliemann a Micene, noi vediamo come nell'età miceniana fossero in uso due tipi di scudi. Uno è lo scudo semicilindrico che si scorge nella scena di una caccia al leone, rappresentata sopra uno dei noti pugnali ageminati di Micene [2] e nel castone inciso di un anello d'oro (id. p. 839); l'altro è lo strano scudo che il Perrot dice « *orbiculaire ou à double èchancrure* » (fig. 14), che si presenta di profilo nel prisma d'oro che il Perrot crede un castone mobile (Perrot, op. cit., fig. 840; Schliemann, *Mycène*, p. 254) e nel pugnale citato, e che noi vediamo di fronte nella stessa scena. In questo secondo aspetto compare segnatamente in quella rappresentazione di un idolo che, unica nell'arte miceniana, accenna ad una religione che non sia quella dei morti. Lo vediamo nel famoso castone di un anello d'oro, che presenta quell'enigmatica scena d'offerta ad una divinità, la quale ha fatto tanto disputare gli archeologi, così che alcuni, per la sua rassomiglianza coi cilindri caldei, credono l'anello puramente importato, mentre altri per reazione non vi vedono altro che una scena indigena, di « genere » (Perrot, p. 841; Schuchardt, p. 321). Questo idolo (fig. 15) ricompare nella tavoletta di calce che secondo il Perrot era una specie di affresco mobile, e che fu scoperta da Tsountas nel palazzo di Micene (Schuchardt, p. 326). Qualunque sia la divinità rappresentata in questo idolo, non vi è dubbio che l'orna-

(1) Rohden, *Vasenkunde* in *Denkmäler d. Klass. Alterthumst*, 1840.

(2) Perrot et Chipiez, *La Grèce Primitive. L'art Mycenien*, tav. XVIII.

mento che lo ricopre sia lo scudo che ci è noto per le altre rappresentazioni miceniane. Ora non è impossibile che vi sia fra questo tipo e quello del Dipylon una parentela più stretta, che non paia a prima vista. Si pensi alla bizzarra forma di questo scudo, alle due strombature laterali, che se poterono esser accennate benissimo dall'arte miceniana, così sapiente nella modellatura, dovevano presentare un intoppo fierissimo alla rappresentazione piana a tinte piatte degli infantili pittori del Dipylon. Se noi cerchiamo in che modo si sarebbero acconciati per stilizzare geometricamente

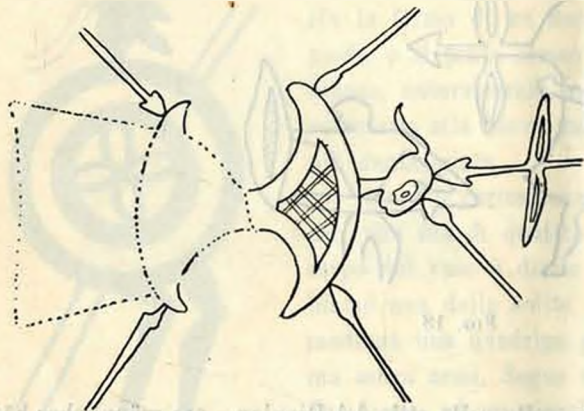



Fig. 16. Fig. 17.

la forma rientrante di questo scudo, siamo facilmente indotti a cadere nella nota forma doppiolunata.

Qualunque sia la sua origine, possiamo sui vasi stessi seguire la fortuna di questo scudo. Nei vasi di Copenaghen che appartengono agli ultimi tempi del Dipylon, e che per l'eleganza del galbo e per l'economia della composizione chiara e sobria preludono ai bei vasi attici a figure nere del VI secolo, così che il Furtwängler li dice: « zwei der merkwürdiger Gefässe ihrer Art » [1] troviamo lo scudo ornato nell'interno di un ornamento a traliccio di dubbia natura, nella bizzarra figura del guerriero caduto (fig. 16), e di un semplice tratteggio nella figura dell'elegante guerriero armato che danza (fig. 17), in cui il Furtwängler riconosce il prototipo della danza pirrica (*πυρρίχη*) l'*ἔνοπλος ὄρχησις* « die in alter Zeit auf Cypern und Kreta heimisch war » e di là diffusasi alla Grecia continentale. Come accanto stanno un citaredo e due danzatori nudi che colle mani in mano hanno l'aspetto di batter il tempo e di cantare, il Furtwängler ne deduce che sulla testimonianza di questo vaso si deve correggere l'opinione che la danza pirrica fosse soltanto accompagnata dal flauto. Uno di questi due vasi ci porge inoltre una rappresentazione dell'arco che non compare

[1] Furtwängler, *Griechische Vasen des Sogenannten geometrischen Stils.* — *Arch. Zeitung*, 1885.

in nessun altro luogo. Essa è grossolanamente primitiva: il braccio e la freccia formano una cosa sola, e l'arco è ridotto a due orecchioni (fig. 18). Nel secondo vaso compare anche lo scudo rotondo, appena comprensibile dal gesto del braccio che lo protende: anche qui mano ed elsa della spada formano una cosa sola.

Questo vaso è singolarmente importante perchè ci mostra lo stile di transizione. Vi vediamo comparire il suonatore di lira a quattro corde, la *kitharis* o *forminx*

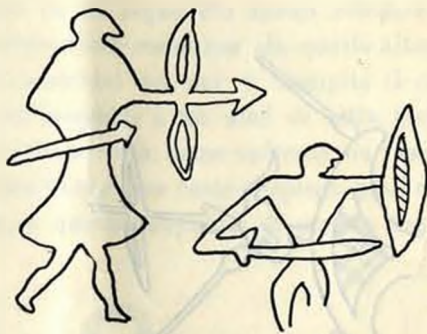



Fig. 18.

dei tempi arcaici; e per la prima volta nello stile del Dipylon « am männlicher körper das Glied angedeutet wird ». Le armi sono in progresso: abbiamo visto lo scudo ricevere un ornamento a traliccio, l'elmo è dipinto con maggior cura. Importante è la comparsa di donne nude con anfore in capo e fronde in mano. Sono le *idrofore* che anche sui vasi attici tengono ordinariamente in mano fronde (fig. 9). Il Furtwängler dalla comparazione con altre rappresentazioni ceramiche, crede che queste fanciulle siano sacerdotesse del culto greco delle divinità chtonie [1].

Come si vede, la rappresentazione strettamente funeraria dei grandi vasi antichi scompare per far posto a scene di genere. Abbiamo in questi vasi citaredi, lottatori, danzatori di pirrichio e di iporchema, pugilatori e persino un duello che pare un semplice assalto di scherma (Waffenspiel). Le mosse sono agili e disinvolte: un danzatore nudo che ha spiccato un salto pare addirittura sospeso per aria. Nello spirito della scena, e nelle mosse, se non nel disegno, ci si sente già la foga e l'eleganza di Euphronios e di Brigos. Ma la scena più importante che ci offre questo vaso è il gruppo di due leoni, in forma di cavalli, che si mangiano un guerriero. Vediamo qui per la prima volta introdursi nello stile indigeno del Dipylon gli animali e i motivi orientali.

Fig. 19.

In un frammento di vaso recante una quadriga (Viergespann), che, secondo il Furtwängler, è la prima che appaia su di un vaso di questo stile, notiamo il progresso della testa: par già di scorgere il profilo delle teste arcaiche del VI secolo dei vasi e dei bronzi (fig. 19). Uno svolgimento ulteriore dello scudo rotondo ci è

[1] Furtwängler, l. c., *Archäol. Zeitung*, 1885, p 133.

dato da un frammento di Vienna, dove una fila di guerrieri si seguono armati alternativamente di uno scudo rotondo con un ornato a fiori di quattro petali nell'umbone, e di uno scudo doppiolunato (fig. 20) ([1]). Questa associazione dei due tipi compare anche nel grande vaso di una delle tombe più recenti delle necropoli Sapuntzaki, la III, l'unica a incinerazione ([2]). Ma il vaso che ci dà più complete notizie e immagini più determinate delle armi dipylonesi è quello pubblicato dal Pernice nelle *Mittheilungen* (*Geometrische Vase aus Athen*) ([3]).

Fig. 20.

Fu trovato negli scavi del 1891 lungo la strada del Pireo, e pel suo stile si rivela come dei più tardi. Ha la forma di un bacino (kessel) posto sopra un alto piede, e il piede stesso riproduce le forme dei tripodi di bronzo, naturalmente semplificata e resa solida, com' era necessario alla nuova materia. Ciò nondimeno fu la parte più danneggiata.

Ha due curiose anse in forma di ciambelle, decorate con una fila di quattro cavalli assai ben disegnati. Il corpo del vaso è diviso in tre fascie. Nell' inferiore abbiamo una delle solite file di caprioli pascenti; nella mediana una quadriga guidata da un auriga coll' elmo ma senza armi. Segue un guerriero coll'elmo, le solite due lance, ed un piccolo scudo rotondo. La fascia superiore è la più alta e la più importante. La scena è composta di una fila di donne completamente nude che danzano. I capelli sono figurati in grosse treccie irte sul capo (figurazione che troviamo anche in quegli strani vasi che il Böhlau studiò e che chiamò *frühattische* ([4]), e che vedremo essere i veri continuatori dei vasi del Dipylon).

Segue una zuffa fra due guerrieri. Quello di destra è armato di uno scudo rotondo decorato di un ornamento interno; in capo ha l'elmo. È notevole il grande progresso artistico compiuto sulle barbare rappresentazioni del Dipylon antico. In quei vasi una sola striscia appiccicata alla nuca simboleggiava, più che non raffigurasse, l'elmo. Qui abbiamo invece una linea parallela che ci mostra come una sezione dell'elmo (concetto egualmente teorico, se meno simbolico), e il pennacchio è sensibilmente più realistico, per quanto ancora geometrico (fig. 21).

Un interesse particolare presentano la quattro rappresentazioni che ornano il piede del vaso. Nella prima è dipinto un cavaliere che spinge un cavallo al galoppo: questo si alza ritto sul treno posteriore, allungandosi sino a rassomigliare una giraffa; forse, più che altro, per riempire meglio il campo rettangolare determinato dalla forma del piede. La testa del cavallo è assai ben disegnata, e segna un gran progresso su quelle informi appendici che terminavano il collo dei cavalli sui vecchi vasi del Dipylon. Il cavaliere è nudo; porta un elmo con lungo pennacchio (fig. 22),

([1]) Furtwängler, *Archeologische Zeitung*, 1885.

([2]) Brückner e Pernice, *Ein attischer Friedhof.*

([3]) *Mittheilungen des deutschen Archaeologischen Instituts. Athenische Abtheilung*, X, 1892, p. 2.

([4]) Böhlau, *Frühattische Vasen. Jahrbuch des Institut*, 1887.

e nelle mani tiene le redini. Rarissimi sono i cavalieri sui vasi del Dipylon; ne conosciamo due altri soli sopra un frammento di vaso della tomba IX della necropoli Sapuntzaki, ma per la sola descrizione degli autori, che ne accennano la rarità, mettendola a confronto colla frequenza con la quale i cavalieri compaiono nei proto-attici susseguenti.

Il secondo frammento del piede rappresenta un combattimento tra due guerrieri: hanno entrambi l'elmo crestato (fig. 23), lo scudo rotondo ornato di varî disegni e due lancie ciascuno. Importante è il trovar qui adoperato unicamente lo scudo rotondo come succede nei vasi protoattici: questo fatto c'insegna che lo scudo rotondo segue

Fig. 21. Fig. 22. Fig. 23.

cronologicamente lo scudo doppiolunato, che domina nei vasi del vecchio stile del Dipylon, nei quali il rotondo non compare che per eccezione.

Fig. 24.

A questo proposito il Pernice reca a maggiore illustrazione del fatto un altro frammento di vaso trovato nel 1891 negli scavi del Pireo. In questo frammento abbiamo tre guerrieri armati ciascuno di uno scudo diverso. Accanto allo scudo doppiolunato e ad uno scudo rotondo incontriamo uno scudo rettangolare forse un po' curvo (wahrscheinlich etwas gekrümmt) (fig. 24). Questo mutamento di forma ci annuncia che il periodo del Dipylon sta per chiudersi. Questo nuovo scudo è, secondo il Pernice, assai simile a quelli riscontrati in vasi d'argento dell'ultimo periodo miceniano.

Probabilmente questa forma rettangolare seguì la forma lunata, ma dovette durar poco perchè presentava gli stessi inconvenienti di quella. Allora dovette venir di moda lo scudo rotondo che per la sua curvatura uniforme era più pratico; ma per un certo tempo le tre forme dovettero esistere contemporaneamente.

A questa testimonianza se ne può aggiungere un'altra. In un'anfora arcaica dell'Imetto pubblicata dal Böhlau nei suoi *Frühattische Vasen* (¹) un guerriero similissimo a quelli del preteso coccio di Micene e di altri del Dipylon, col casco a pennacchio, porta uno scudo rotondo, nel cui interno è figurato come ornamento uno scudo a doppio incavo che non è altro che il doppiolunato del Dipylon (²) (fig. 25). Ritornando al vaso d'Atene pubblicato dal Pernice, troviamo nel frammento del terzo piede la rappresentazione di un leone ritto sulle rampe posteriori: è la prima volta che questo elemento di decorazione orientale si insinua nell'indigeno stile del Dipylon.

Fig. 25.

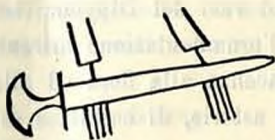



Fig. 26.

Sul quarto piede è dipinta un'alta figura di donna. Ne restano un piede, e parte della gonnella succinta, ornata di grossi scacchi bianchi e neri. Pare che anche questa moda sia da collocarsi negli ultimi tempi del Dipylon.

Importantissimi sono due frammenti che ci danno incompleta la figura di un guerriero camminante a sinistra. Troviamo qui per la prima volta un disegno particolareggiato di quella spada che compare fin dai vasi più antichi alla cintola dei guerrieri, in modo affatto rudimentale. L'elsa ha qui la forma di un triangolo curvo allungato: dal colore si può desumere che era piatta e non sferica. Questa spada si accosta notevolmente a quelle scoperte a Jalysos in una tomba del miceniano recente (Helbig, p. 337): ma ciò che è importante rilevare è che la spada era portata da una tracolla, che probabilmente doveva essere decorata da quelle lamine d'oro che ci furono somministrate dalla IV tomba di Micene. Dalla spada pendono due fascie ornamentali di quattro fili ciascuna: sono probabilmente nappine o catenelle di metallo prezioso (Riemen oder Streifen aus edlerem Metall) (fig. 26). La spada pare portata sul lato destro e non sul sinistro come crede l'Helbig. Gli stinchi non mostrano traccia di cnemidi.

È ancora notevole su questo vaso nella grande scena delle donne nude danzanti un oggetto difficilissimo a spiegare. Lo si direbbe una cetra colossale; il corpo ne è variamente decorato. Dal trovarlo ripetuto in altri luoghi in mezzo ad altri ornamenti il Pernice inclina a crederlo un puro elemento decorativo.

(¹) *Jahrbuch des Arch. Inst.*, 1887, Taf. 5.

(²) Un ornamento affatto simile appare in un'anfora miceniana scoperta a Jalysos. V. Perrot et Chipiez, *La Grèce Primitive*, fig. 466.

Questo vaso è certo uno degli ultimi della serie del Dipylon; ne fanno fede la precisione colla quale è rappresentata l'armatura, l'introduzione di nuovi animali, la invenzione di nuovi tipi; ma pure scostandosi dai vecchi modelli del Dipylon, ci appare più vecchio dei vasi protoattici, come rivela lo stile della figura del leone che si slancia. Allo stesso risultato ci conduce l'esame della decorazione geometrica. I nuovi elementi che vi compaiono, quali, ad es., i due triangoli opposti al vertice: X, sono poi gli stessi che troviamo nei *frühattische*. Vi manca invece completamente il meandro che costituisce l'elemento fondamentale della decorazione geometrica del vecchio stile.

***

Dobbiamo ancora accennare ad una classe di rappresentazioni che occupano un gran posto nei vasi del Dipylon: le scene navali.

Mentre l'ornamentazione miceniana in fatto di elementi naturali si ispira con singolare compiacenza alla flora ed alla fauna marine, popolando di polpi, di argonauti, di seppie, di asterie, di coralli e di alghe i fianchi dei vasi, non ci dà poi nemmeno una rappresentazione navale. Proprio l'opposto accade nello stile del Dipylon. Gli elementi naturali sono qui unicamente terrestri (cervi, cavalli, caprioli, cani e lepri) e invece numerosissime sono le rappresentazioni navali. I migliori studi su questo ramo dell'attività pittorica dei pittori del Dipylon sono quelli già citati del Pernice [1] e del Torr [2] i quali riassumono quanto è stato già detto dagli studiosi precedenti [3]. Abbiamo già dato altrove la bibliografia dei frammenti di vasi recanti rappresentazioni navali, basterà qui ricordare che esse salgono alla cifra di trentanove, secondo il computo del Torr.

Abbiamo in queste rappresentazioni una grande varietà. Le navi secondo lo spirito dello stile geometrico sono rappresentate di profilo con semplici *silhouettes* nere. Colpisce la forma svelta e affilata della carena, il corno ricurvo che ne orna la prora e il rostro o sperone in cui è facile riconoscere l' *ἔμβολον*.

Tutte le navi del Dipylon ne sono provviste: sono dunque tutte navi da guerra, e il frammento II (Torr, l. c.) ci mostra appunto una nave che ne investe un'altra. Il Graser aveva notato che lo sperone delle navi del Dipylon è semplice come in quelle fenicie e nelle moderne, mentre le navi greche posteriori e le romane lo hanno sempre triplice [4], ma il Torr in parecchi frammenti credette di dover riconoscere in certi oggetti sporgenti al disopra del rostro i *προεμβόλια* o speroni ausiliari dell'epoca posteriore. Il Torr riconosce inoltre nelle navi del Dipylon gli ornamenti detti *ἀκροτέρια*, *ἀκροστόλια* o *ἄκρα κόρυμβα*. Vi compaiono i tralicci (*ἴκρια*); il timone nella sua forma primitiva di due remi (*πηδάλια*). Nella prora è sempre figurato un occhio con una stella. Il Graser e il Torr vi riconoscono l'occhio (*ὀφθαλμός*), il buco per cui scorre la corda dell'ancora. Nella stella, il Graser vede un coperchio e il Torr un puro ornamento pleonastico, avendola incontrata altrove fra gli ornamenti del campo.

[1] Pernice, *Ueber die Schiffsbilder auf den Dipylonvasen. Mitt. des arch. Inst.*, 1892, p. 285.

[2] Torr, *Les navires sur les vases du Dipylon. Révue Archéologique*, 1894, 2.

[3] Graser, *Le navi del Dipylon. Annali dell'Istituto*, 1872; Helbig, *L'epopée homérique*, p. 93; Kroker, *Die Dipylonvasen*; Baumeister *Denkmäler d. klassischer Alterthums* (*Seewesen*).

[4] Graser o. c.

Il Torr non dubita che queste navi avessero come quelle greche di un'età posteriore lo stretto ponte (*κατάστρωμα*) che riuniva la prora alla poppa, lasciando dai due fianchi due corridoi (*πάροδοι*) alquanto più bassi del ponte (p. 20). Secondo Plinio furono i Thasii quelli che primi costrussero tali tipi di navi (tectas longas, naves invenere Thasii; antea ex prora tantum et puppi pugnabatur (VII, 57).

Abbiamo nei vasi del Dipylon navi ad un solo ordine di rematori, e a due ordini. Ma il Torr nega che si possano vedere in esse delle vere biremi, perchè qui il primo ordine dei rematori è sul ponte, mentre nelle vere biremi, quale è quella fenicia rappresentata nel noto bassorilievo del palazzo di Sennacherib, scoperto a Kujundjik, i due ordini dei rematori sono posti inferiormente al ponte ([1]).

Il Torr pensa che i greci abbiano conosciuta la bireme al tempo della composizione del *κατάλογος* omerico delle navi (una delle poche certe interpolazioni dell'epopea) perche vi si parla di navi contenenti cento e venti guerrieri:

Τῶν μὲν πεντήκοντα νέες κίον, ἐν δὲ ἑκάστῃ
κοῦροι Βοιωτῶν ἑκατον κὰι εἴκοσι βαῖνον.
(*Il.* II, 509).

mentre degli altri popoli è accennato solo il numero delle navi, non quello dei guerrieri. Il Torr nota il fatto curioso che mentre il Catalogo comincia coi Beoti e attribuisce loro queste grandi navi, due vasi dipinti con rappresentazioni di stile del Dipylon sono sono stati scoperti recentemente in Beozia.

Le navi del Dipylon sono spesso munite di albero e di una vela, che è naturalmente rappresentata geometricamente con un semplice rettangolo quadrettato; pesci dal corpo riempito di ornamenti accompagnano in qualche luogo la nave e spesso enormi uccelli stranamente geometrici volano nell'alto. Le rappresentazioni più frequenti sono quelle bellicose. Le navi si urtano collo sperone, i guerrieri ritti sul ponte si scagliano le lancie o le freccie: i feriti si piegano abbandonando i remi; sulla tolda giacciono simmetricamente ammucchiati i morti: qualche guerriero precipita nelle onde. Altrove vediamo i marinai tenere in mano le corde delle vele. Certi combattenti invece di lancia e spada paiono armati di una mazza, come gli Egizi nelle loro navi da guerra. Un grande vaso ci presenta una vera e propria battaglia di mare, e non solo una lotta fra due navi corsare. Parecchie navi lottano fra loro, i morti giacciono sulle coperte, i feriti cadono in mare ([2]).

Una scena alquanto diversa ci è data da uno dei vasi di Copenhaghen; non è più una battaglia navale: è la lotta di una nave oneraria probabilmente occupata in qualche razzia contro guerrieri che stanno sulla spiaggia ([3]). È notevole in questa scena la comparsa dell'arco, e la stranissima figura di un guerriero caduto, coricato di fianco, ma come sospeso in aria. Quattro lancie sono infisse nel suo scudo, una lancia e una freccia nell'elmo (v. figg. 16 e 18).

([1]) Helbig, *L'epopée homerique*, fig. 21; Rawlison, *Phoenicia.*
([2]) Kroker, *Die Dipylonvasen. Jahrbuch*, 1886.
([3]) Furtwängler, *Griechische Vasen* ecc. *Archeologische Zeitung*, 1885.

I frammenti pubblicati dal Pernice (*Ueber die Schiffsbilder auf den Dipylonvasen*, figg. 9 e 10) (¹) ci offrono una curiosa rappresentazione di rematori armati dello scudo doppiolunato. Pernice inclina a crederla una *flottenparade*, una rassegna navale. Ma incomprensibile è la figura di rematori armati del solito scudo, i quali compaiono in una feritoia ovale, che farebbe supporre una carena inverosimilmente alta (fig. 27). Ma delle rappresentazioni navali del Dipylon dovremo riparlare trattando la questione cronologica.

L'horror vacui.

Togliamo in imprestito dal Kroker quest'espressione che determina assai bene una tendenza curiosa della pittura del Dipylon.

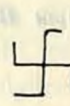
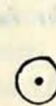



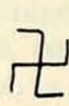
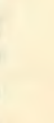
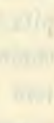
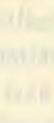
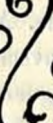
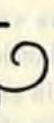
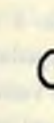
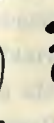
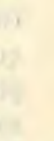
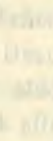
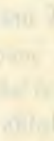
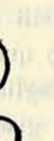
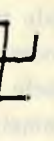
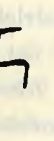
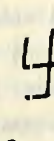
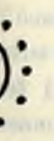
Fig. 27. Fig. 28. Fig. 29. Fig. 30.

Mentre nell'arte miceniana e nell'arte greca dei tempi storici, pur tanto diverse di spirito, le figure si muovono liberamente nel campo, nelle pitture del Dipylon per-

Fig. 31. Fig. 32.

sone ed animali sono letteralmente soffocati da una congerie di ornamenti riempitivi che colla scena nulla hanno che fare. L'orrore del vuoto, caratteristico nei disegni dei bambini, è spinto qui alle sue ultime conseguenze. Puntini . . . stelle (fig. 28), cerchi (fig. 29), croci ansate (fig. 30), triangoli (fig. 31), losanghe vuote e piene (fig. 32), meandri (fig. 33) riempiono il campo, si insinuano fra le gambe dei cavalli, fra le figure umane, riempiono talvolta persino il corpo dei pesci (v. fram-

(¹) *Mittheilungen d. Istit. Ath. Abth.*, 1892.

mento geometrico di Tirinto) ([1]) degli uccelli, dei leoni, come nel vaso di Copenhaghen ([2]). Ma fra tutti questi *ornati pleonastici* (füllmotive, füllornamente) il prediletto dai pittori dipylonesi è il segno del sigma M. Solo, o ripetuto in colonne verticali od orizzontali, ridotto a due semplici branche Λ, o accresciuto a linee spezzate indefinite (fig. 34) sino a rassomigliare l'ideogramma geroglifico egizio dell'acqua, che nella decorazione egizia non ha una parte minore, si insinua in ogni dove, fra le gambe dei cavalli, fra i piedi della bara, fra le redini del cocchio, tra l'albero e la vela: è una vera libidine di occupare lo spazio vuoto. Talvolta i risultati di questa tendenza sono assurdi. Sotto il ventre dei cavalli di una qua-

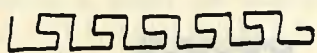
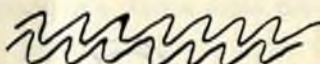



Fig. 33. Fig. 34.

driga ([3]) si alza un rombo irregolare a linee concentriche; sotto il letto funebre del defunto si pavoneggiano i soliti uccelli acquatici ([4]); fra le gambe di un cavallo sta (ritto sulla coda, per riempire meglio il campo) un pesce ([5]). Riconosciamo anche in questo il preconcetto decorativo che presiede allo stile geometrico; la realtà non è amata e riprodotta per se stessa, per un bisogno estetico, ma puramente per formare un insieme determinato di decorazione, di origine più razionale che artistica.

La fine del Dipylon, e le sue attinenze coll'arte greca dei tempi storici.

Continuando nello stesso indirizzo, di esporre, cioè, i fatti quali risultano dai documenti, prima di avventurarci nel campo delle congetture, vediamo, prima di ricercare le origini e la patria di questo stile, in quali relazioni materiali si trovi coll'arte dei tempi storici.

Un tempo si faceva cominciare la storia della ceramica greca da una serie di vasi che furono detti *corinti*, per essere forniti in un gran numero dalle tombe dei ditorni di Corinto, ma che si trovano in tutte le parti del mondo greco, ed anche nelle necropoli etrusche ([6]). Sono a figure nere su fondo giallognolo, e presentano una decorazione nettamente orientale. Vi troviamo le zone d'animali pascenti o correnti (leoni, antilopi, tigri, caprioli) cari alla decorazione assira; le rosette, le palme; e sopratutto le figure favolose (sfingi, sirene, ecc.) semi-umane e semi-animali, con le grandi ali ricurve, proprie dello stile orientale. Nessuna affinità poteva essere notata

([1]) Schuchardt, p. 163.
([2]) Furtwängler, *Archäol. Zeitung*, 1885.
([3]) Furtwängler, l. c., *Arch. Zeitung*, 1885.
([4]) *Mon. dell'Ist.*, IX, XXXIX.
([5]) Schuchardt, fig. 136.
([6]) Collignon, *Manuel d'archéologie grecque*, p. 277; Brunn, *Griechische Kunstgeschichte*, p. 148.

tra questi vasi e lo stile del Dipylon, venuto alla luce negli scavi del 1871. Ma vennero in soccorso i vasi di Milo pubblicati dal Conze (*Melische Thongefässe*, 1862). In essi accanto all'influenza orientale, che si manifestava nell'impiego di figure favolose, nelle grandi ali accartocciate, appiccicate ai cavalli, comparivano elementi geometrici che l'Hirschfeld notò subito come assai strettamente congiunti allo stile del Dipylon. Ma i vasi di Milo non sono gli unici del genere: tutta una serie di vasi usciti dalle tombe delle isole di Tera, di Rodi (necropoli di Camiros) ci indicano la via percorsa dall'influenza orientale attraverso le isole del Mar Egeo. Ora, come ci è già accaduto di accennare, questa influenza orientale si rivela già nei monumenti dell'ultimo periodo del Dipylon ([1]).

Fig. 35. Fig. 36.

Abbiamo visto come nel vaso di Copenhaghen accanto alle scene di genere: combattimenti, pugilati, danze al suono della cetra, idrofore, (soggetti che si rilegano per la sostanza e pei tipi all'antico stile del Dipylon, sebbene abbiano perduto il primitivo carattere esclusivamente funerario degli accompagnamenti funebri e delle battaglie navali), compare uno stupefacente gruppo di due fantastici animali (cavalli quasi in apparenza per la statura e per l'esilità del corpo, ma leoni in realtà, come rivelano le code e gli unghioni), i quali abboccano abbastanza comicamente un guerriero ([2]). Ora noi vediamo la medesima scena sopra una lamina d'oro, trovata in una tomba del Dipylon ([3]) ed esistente nel Museo di Copenhaghen, ed in una seconda lamina d'oro, scoperta come si disse, nella XII tomba della necropoli Sapuntzaki, dove la scena dei due leoni che divorano il guerriero sormonta una fascia di spirali rilegate fra loro, di carattere spiccatamente miceniano.

Ma queste lamine d'oro non sono le sole. Già abbiamo visto come negli scavi del 1871 la prima necropoli del Dipylon ne avesse date tre, così descritte dall'Hirschfeld:

1.ª Quadrupedi camminanti tra ornamenti geometrici.

2.ª Quattro cervi pascolanti, in due rappresentazioni simmetriche affrontate.

3.ª Cavalli ed uomo.

L'Hirschfeld notava sorpreso che mentre l'ultima si avvicinava per l'esilità delle forme allo stile dei vasi, le altre, e massime la terza, presentavano le forme tonde e piene dello stile orientale. Un'altra lamina d'oro scoperta a Corinto ([4]) e che si

([1]) In un vaso di Melo, già schiettamente greco per quanto primitivo si incontrano gli ornamenti consueti del Dipylon accanto ad altri miceniani (v. fig. 31). Inoltre una donna porta la veste a scacchi e il lembo inferiore arcuato come nel Dypilon (v. fig. 36).

([2]) Furtwängler, *Arch. Zeitung*, 1885; Brunn, *Griechische Kunstgeschicte*, p. 131.

([3]) Furtwängler, *Arch. Zeitung*, 1884 (*Archaische Goldsmuck aus Korinth*).

([4]) Furtwängler, l. c., *Arch. Zeitung*, 1884.

trova all'Antiquarium di Berlino, presenta una scena di guerrieri che danzano tenendosi per mano, assai simili a quelli del Dipylon; ma vi compaiono inoltre cavalieri e cavalli assai meglio proporzionati, e sopratutto poi certe strane figure di centauri coi piedi anteriori umani. In questa mancano ancora traccie certe di stile orientale: ma perfettamente orientale è invece la lamina d'oro scoperta ad Eleusi (1), nella quale tra fascie orizzontali di rosette e di spirali passano leoni che assaltano cervi ed uomini. Caratteristica e poco chiara è la forma dell'elmo dei guerrieri, che compare in questa e nelle altre due lamine di Copenhaghen e della necropoli Sapuntzaki (fig. 34).

Anche più curiosa è una lamina d'oro scoperta in Beozia, a Tebe (2) la quale ci presenta un leone-cavallo, uccelli, pesci, uno svastika, ed infine una nave perfettamente simile a quelle del Dipylon, ma il tutto in una forma assai più libera e piena (3).

Sarebbe utile indagare se questi elementi decorativi (rosette, meandri, spirali, leoni) che compaiono su queste lamine siano di provenienza fenicia o non piuttosto siano dovuti ad un'azione di ritorno esercitata sul continente dall'arte miceniana, rifugiatasi nelle isole e sulle coste dell'Asia minore, come inviterebbe a credere il carattere spiccatamente e puramente miceniano di certi elementi. Ma non è qui il caso di trattare questa questione. A noi basta assodare che nelle tombe del Dipylon si trovano misti ai vasi, oggetti che rivelano chiaramente un influsso straniero, campioni di quell'*asiatisirende Styl*, come lo disse il Brunn, che doveva pesare poi per tanto tempo più o meno faustamente sul genio greco, e del quale non si è liberato che assai tardi. Ora come possiamo spiegare la coesistenza di queste due decorazioni così diverse? Il Collignon non esita a qualificare di oggetti importati queste lamine d'oro trovate nelle tombe del Ceramico esterno. Il motivo dell' uomo divorato dai leoni è uno di quelli ripetuti a sazietà dall'arte fenicia della seconda età e « c'est à peine une ipothèse que de reconnaitre ici une importation » (4). Ma il Brückner e il Pernice rivendicano, e forse a ragione, l'atticità di questi ornamenti. Se noi troviamo, essi scrivono, su questi diademi, accanto agli ornamenti geometrici, motivi orientali, pare che lo si possa spiegare col fatto che la corporazione (Zunft) degli orefici ateniesi del tempo del Dipylon, era più progredita di quella dei pittori vasai. Mentre i pittori di vasi erano ancora involti nello stile geometrico indigeno, gli orefici avevano già assunto i motivi orientali, che venivano di moda sul mercato per l'importazione di oggetti dall'Asia minore e dalle isole (5).

Se si pensa che la civiltà della seconda città di Hissarlik e quella delle tombe di Micene ci rivelano appunto questo fenomeno di un' oreficeria molto più abile e più avanzata delle altre arti, pittura e plastica, non si può negare che l'ipotesi accennata abbia molti caratteri di attendibilità.

(1) *Εφημερὶς Αρχαιολογικῆ*, Nuova serie, 1885; Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, p. 88.

(2) Wolters, *Βοιωτικαὶ αρχαιοτῆτες. πιναξ.* 10, in *Εφμερὶς Αρχαιολογικῆ.* 1884.

(3) L'Evans ha pubblicato nel *Journal of Ellenics Studies*, 1893, v. XIII, un tesoro miceniano proveniente da Egina. Vi si riconosce l'influenza persistente dello stile miceniano, quella del nuovo stile geometrico introdotto dai Dori, e quella delle fabbriche fenicie. *Revue archéologique*, 1894, (*Nouvelles*).

(4) *Histoire de la sculpture grecque*, p. 88.

(5) Brückner und Pernice, *Ein attischer Friedhof. Mittheilungen d. I. Ath. Abth.*, 1892.

Ritorniamo ai vasi. Abbiamo visto nel vaso di Copenhaghen la comparsa di motivi orientali che accennano ad un corrompersi della pura tradizione indigena. Il vaso, più volte citato come uno dei più recenti, e pubblicato dal Pernice (*Geometrische Vase aus Athen*) ci porta anche più avanti. La comparsa di nuovi animali, quali il leone, ignoto al vecchio stile austero del Dipylon, la presenza di cavalieri, ignoti anch' essi ai vasi più antichi, la progredita figurazione del corpo e massime del viso e dei capelli, la particolar cura con cui sono rappresentate le armi, ci avvertono che siamo in un grado assai avanzato dell'evoluzione del vecchio ed ingenuo stile geometrico. Così la pura decorazione geometrica inanimata ci conduce allo stesso risultato: vi vediamo comparire nuovi elementi decorativi, che per quanto schiettamente geometrici mancano al vasi del vecchio stile, mentre per esempio vi troviamo completamente mancante il meandro che ne è uno degli ornamenti fondamentali.

Ora la fortuna degli scavi e l'alacrità degli studiosi, hanno messo in luce nell'Attica una serie numerosa di vasi, che si collegano per gradi quasi insensibili da una parte a questi vasi di transizione, estremi frutti del vecchio stile del Dipylon, mentre dall'altra si connettono ai ben noti vasi protocorinti ed ai vecchi vasi a figure nere di stile severo. Sono questi i vasi ai quali il Böhlau, che pel primo ne fece oggetto di uno studio speciale, diede il nome di *frühattische vasen*, vasi protoattici ([1]). Non solo l'Attica, ma anche la Beozia, rivelò una serie di vasi derivanti direttamente da quelli del Dipylon, che in un certo periodo vi dovettero essere importati. Questi vasi studiati dal medesimo Böhlau ([2]) furono scoperti a Tanagra ed altrove nelle stesse tombe che rivelarono le statuette piatte di terracotta dette dai contadini *pappadas*, insieme a vasi protocorinti di stile primitivo a zone circolari, e talvolta ad ariballi corinti; ciò che ci dà un' indicazione cronologica. Come la fabbricazione di questi vasi che il Böhlau chiamò *di transizione* perchè mostrano nella miscela di elementi geometrici ed orientali il passaggio dall' uno all'altro stile, dovette cessare in Beozia quando incominciò l' introduzione della ceramica corinzia orientaleggiante, e come d'altra parte questa dovette penetrare in Beozia come altrove verso la metà del VII secolo, così i vasi beoti di transizione debbono essere collocati nei primi anni del secolo VII ([3]).

Il carattere dei vasi protoattici è tutto in queste parole di Cecil Smith, riportate dal Böhlau: « the whole caracter of these vases, seems to me to reflect an influence of a style, like that of the so called oriental vases, on painters accustomed hitherto to the Dipylonstyle » ([4]).

Infatti vediamo qui le stesse forme degli ultimi vasi del Dipylon; vi troviamo la stessa distribuzione delle scene, le stesse fascie orizzontali che fanno il giro del vaso ([5]), le stesse sfilate di animali, fra i quali compare, nuovo, il cinghiale. Ciò che caratterizza la serie, dice il Couve, è la miscela intima di tre influenze: l'influenza del Dipylon, quella asiatica e la miceniana. Vi troviamo infatti i leoni passanti e

([1]) *Jahrbuch des deutschen Archaeologischen Instituts*, II, 1887.
([2]) *Boeotische Vasen. Jahrbuch*, III, 1887.
([3]) Holleaux, *Figurines beotiennes. Monuments et Mémoires* (Piot), 1894.
([4]) *Jahrbuch*, 1887, p 58.
([5]) Couve, *Un vase protoattique. Bullettin de Correspondance Héllénique*, 1893.

rampanti, ma i loro corpi sono allungati e sottilizzati dalla tendenza geometrica; vi troviamo le palmette e le rosette della industria orientale; ma esse si accompagnano sui fianchi dei vasi colle monotone file spezzate dei sigma, col solito uccello acquatico del Dipylon, colle losanghe (fig. 37) coi cerchi (fig. 38) e ne riempiono il campo per la solita tendenza pleonastica, propria del Dipylon (1). Se i motivi orientali, come la *dendolatria*, vi compaiono, come per esempio nelle due figure alate inginocchiate davanti ad una pianta, nell'anfora trovata in una tomba del Falero (2) l'influenza miceniana si fa sentire nei meandri, nelle spirali (fig. 39) nelle piante marine copiate dal vero. Uno degli esemplari più eloquenti di questa miscela è il cosidetto vaso del Falero; mentre

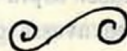



Fig. 37. Fig. 38. Fig. 39.

uno dei tipi dove la trasformazione è più completa, così da preludere da vicino ai vasi protocorinti, è l'anfora dell'Imetto (3) dove nei due guerrieri duellanti con scudo rotondo, cnemidi, elmo e lancia, riconosciamo il motivo riprodotto così frequentemente nei vasi a figure nere del periodo arcaico. L'arte del Dipylon si collega dunque per una serie non interrotta di tipi e di forme all'arte greca dei tempi storici (4).

Le origini dello stile geometrico e la patria dello stile del Dipylon.

Ora veniamo alla questione capitale del nostro studio. Questo stile è indigeno dell'Attica, o vi fu importato? Non si può chiarire questo problema, senza accennare alla questione generale delle origini dello stile geometrico. Le opinioni su questo argomento sono varie. Le passeremo in rassegna, prima di esporre il nostro pensiero.

Bisogna prima di tutto distinguere nello stile geometrico i due tipi già accennati, quello delle isole e quello del Dipylon. Lasciando per ora quello del Dipylon, occupiamoci solo del primo, più antico e più largamente diffuso.

I vasi di questo stile presentemente conosciuti, nota il Dumont (5), sono circa duecento, e le loro forme principali sono: l'anfora, il cratere con alto piede, la zuppiera profonda, la coppa profonda a due anse, il recipiente a spirale con piede a forma di campana, i tipi primitivi dell'oinochoé e dell'olpé, i bicchieri ad ansa rialzata, i supporti a due piedi, le ciste o scatole rotonde, le fiasche.

(1) Cfr. Brunn, *Griechische Kunstgeschichte*, p. 133, 132.
(2) Couve, l. c.
(3) Böhlau, *Jahrbuch*, 1887, Tav. 5.
(4) Cfr. Rohden, (*Vasenkunde*); in Baumeister, *Denkmäler des class. Alterth.*
(5) *Du style géometrique sur les vases grecs. Bulletin de correspondance Héllénique,* 1883, p. 374.

Come questi vasi non presentavano nessuna traccia di quello stile asiatico conosciuto per mezzo dei prodotti dell'arte fenicia del X secolo, che influenza l'arte greca più tarda nei vasi protocorinti, e come d'altra parte questo stile compariva nei bronzi e nei vasellami delle stazioni primitive di una gran parte dei popoli europei, come nelle tombe di Sesto Calende, nelle necropoli di Villanova, nei vasi di Cere e di Chiusi, e, fuori d'Italia, nelle tombe di Hallstadt, in necropoli dell'Ungheria, della Danimarca e della Svezia, il Semper pel primo nell'opera *Der Styl in den technischen und tektonischen künsten*, pubblicata a Monaco nel 1860, rivendicò agli Indogermanici la paternità di questo stile.

Questa tesi fu ripresa dal Conze che nella sua opera *Zur geschichte der Anfänge griechischer Kunst*, pubblicata nel 1871 nei *Sitzungsberichte* dell'Accademia di Vienna, appoggiandosi sopra i risultati della filologia comparata, che cioè il primitivo popolo indoeuropeo avesse già conosciuto la tessitura e il lavoro del bronzo, ne dedusse che questo popolo doveva creare lo stile geometrico, che in queste tecniche industriali ha le sue basi. Il Conze vi vide la più antica forma di ornamentazione adottata dai nostri progenitori e, in opposizione alla decorazione orientale, disse *vasellame pelasgico* i vasi dello stile geometrico, e ne pose l'età, al principio del secondo millenio prima della nostra era. Era facile spiegare in che modo questo stile dall'Asia avesse potuto propagarsi nelle Cicladi, nella Grecia continentale, nella valle del Danubio, nell'Europa centrale, nella Scandinavia ed in Italia ([1]).

Il Conze fu seguito in questa teoria dal conte Gian Carlo Conestabile, illustratore di necropoli italiche, e dall'Hirschfeld, che pubblicando nel 1872, negli *Annali dell'Istituto*, i vasi del Dipylon, notò come il fatto del non trovarsi (secondo lui) in epoche più recenti, nè lo stile, nè gli elementi principali di questi vasi, proverebbe vieppiù giusto l'appellativo di *pelasgico*, dato a questo stile dal Conze, come quello che include immigrazioni di nuove genti totalmente estranee a quest'arte, e per causa delle quali lo stile geometrico sarebbe stato sopraffatto e sbandito ([2]).

Ma la teoria del Conze trovò un fiero avversario nell'Helbig, che negli *Annali dell'Istituto* del 1875 ve ne sostituì una completamente opposta ([3]).

L'Helbig cominciò coll'osservare che se questo stile fosse attribuibile agli Arii dovrebbe comparire nelle terramare italiche dell'epoca del bronzo; ora in esse invece compaiono soltanto certi caratteri geometrici generali comuni a tutti i popoli, e che il Conze stesso ammette non costituire un indizio di stile geometrico. Invece il vero stile geometrico compare per la prima volta nello strato susseguente a quello delle terramare. L'Helbig ne deduce che lo stile geometrico non era proprio degli Italici quando immigrarono nella penisola, ma che venne da loro accettato quando già vi avevano dimorato un certo tempo. Ora l'Helbig fa osservare che traccie di questa decorazione si sono riscontrate nei paesi orientali del Mediterraneo, e ne deduce come probabile che essa venisse in Italia per mare. A questo proposito cita cinque frammenti di stoviglie colorate con disegni geometrici (linee ondulate, zig-zag, figure di uccelli, e (in uno) una linea di caratteri fenici fra una serie di striscie parallele)

([1]) Dumont, l. c.

([2]) *Annali dell'Istituto*, 1872.

([3]) *Osservazioni sopra la provenienza della decorazione geometrica. Annali d. I.*, 1875.

trovati a Kujundjik, ed esistenti nel Museo Britannico [1]. Inoltre pubblica un vaso scoperto a Sion presso Gerusalemme, ed esistente al Louvre. Questo vaso, in forma di grande olla, presenta disegni di carattere geometrico, triangoli, zig-zag, greche rudimentali. Osservando inoltre che cocci di vasi simili si sono trovati a Gaza ed Ascalon in Siria, benchè egli non abbia potuto vederli, conclude: « essendo così accertato il ritrovamento di monumenti geometrici a Ninive, nelle vicinanze di Gerusalemme, e forse a Gaza ed Ascalon, il problema della decorazione geometrica è sciolto ». Esso è, dice, geograficamente parlando, di origine asiatica ed etnicamente, semitica. Questo stile sarebbe stato sparso nel mondo antico del commercio fenicio.

C'era una difficoltà. Se lo stile era di nascita e di esportazione orientale, come spiegare la tipica mancanza di animali orientali nella decorazione geometrica? Ma egli se la sbriga subito così. È naturale che gli Asiatici nel primo sviluppo dell'arte si limitassero a riprodurre quegli animali che avevano sott'occhio; quando poi venne di moda il lusso delle grandi caccie al leone, alla pantera ecc., anche questi animali divennero oggetto di riproduzione artistica. Finisce col vedere un monumento di stile geometrico nel *θόλος* di Micene.

A questa teoria orientale, esposta dall'Helbig, il Conze rispose tre anni dopo negli *Annali dell'Istituto* nella Memoria: *Oggetti di bronzo trovati nel Tirolo Meridionale* [2].

Il Conze confessò di essersi ricreduto sull'assolutismo della sua teoria indo-germanica. L'argomento delle terramare gli parve inoppugnabile. Rinunciò alla ricerca dell'origine etnografica dello stile geometrico, ma fece molte riserve sulla teoria assiro-siriaca, dell'Helbig. Osservò sopratutto essere assai strano attribuire all'Asia tanta influenza in principio, tanta in fine, e nessuna nel frattempo.

Ma la teoria dell'Helbig fu nondimeno seguita dal Dumont nella sua Nota: *Du style géometrique sur les vases grecs* [3].

Il Dumont osserva prima di tutto che è pienamente ammessibile l'esistenza di uno stile comune a oggetti trovati in paesi differenti ed in epoche probabilmente diverse. Riguardo poi all'origine della decorazione geometrica osserva che essa non è la più antica conosciuta in Grecia, che anzi verso il secondo millennio, epoca dal Conze attribuita allo stile geometrico, in Grecia doveva invece essere in fiore lo stile floreale di Tera, di Micene ecc. il Dumont nota che noi conosciamo la decorazione orientale del X secolo, ma chi può dire se non ce ne sia stata altra? Finchè esiste questa ignoranza dell'arte caldea e fenicia egli crede di dover fare una larga parte all'influenza asiatica. Sulla coppa trovata fra le rovine del palazzo di Nimrud troviamo un'ornamentazione che si avvicina sensibilmente allo stile geometrico; vi troviamo i triangoli, i *chevrons*, i cerchi, le stelle, le croci, e sopratutto l'uso delle zone, la ripetizione dei medesimi motivi, l'uso delle metope. Zone di animali acquatici si trovano sopra la coppa di Ninive, colla stessa regolarità dei vasi geometrici. Così pure nelle coppe egiziane. Il meandro, la croce, non sono rari in Egitto. I frammenti dei

(1) *Annali d. I.*, 1875, tav. d'agg.
(2) *Annali dell'Istituto*, 1875.
(3) *Bulletin de Corr. Hellenique*, 1883, p. 374.

vasi trovati a Kujundjik e a Nimrud nel 1874 sono decorati secondo principî uguali a quelli che reggono lo stile geometrico; fascie circolari, zone, cerchi, cerchi concentrici, volute, tratteggi, zig-zag, scacchi, zone di punti fra linee, figure, sfilate di uccelli, rettangoli. I procedimenti pittorici sono gli stessi, le tinte non differiscono. Se si pensa che parecchi di questi vasi geometrici della Grecia paiono, per l'esilità dei piedi, imitati da vasi in metallo, che la decorazione che li ricopre può essere imitata da vasi di bronzo lavorati a cesello e a bulino, se si pensa che tutti questi elementi di decorazione non erano ignoti all'oriente, che il commercio dei Fenici in un certo periodo è un fatto innegabile, se ne deduce che è impossibile negare a priori l'origine fenicia o almeno asiatica dello stile geometrico *delle isole*. Questo stile avrebbe per origine: 1° lo sviluppo naturale dell'ornamentazione geometrica elementare, quale la si trova nei paesi greci dalla civiltà di Hissarlik a quella di Micene e Spata; 2° l'influenza di un'ornamentazione orientale anteriore al tipo assiro del X secolo, ornamentazione che i Fenici sparsero per tutto il Mediterraneo.

Queste le idee del Dumont nello studio citato. Ma contro la teoria helbighiana insorse calorosamente il Rayet ([1]), che pose in rilievo l'originalità di quest'arte « che sembra uscire di terra completa, che, retta da regole fisse, ha fattezze così francamente accentuate; che dà prova di una vitalità così grande, e che lascia una traccia così profonda nelle opere delle età seguenti ».

Il Rayet accenna ai cinque minuscoli frammentini che all'Helbig bastarono per determinare inappellabilmente l'origine orientale dello stile geometrico, ed osserva: che nè a Babilonia, nè a Ninive, nè in Siria, nè in Fenicia noi non incontriamo sui monumenti uno solo degli elementi fondamentali della decorazione geometrica; non troviamo, nè ivi, nè in Egitto i più caratteristici fra di essi, la croce gammata ed il meandro. Soltanto nelle pitture tebane della tomba di Rekmara vediamo rappresentati vasi che hanno qualche analogia con quelli geometrici, ma questi vasi sono recati come tributo di popoli vinti, e fra i vinti le iscrizioni ci dicono esservi *i popoli delle isole del gran mare*. Combattuta l'origine orientale, egli si domanda a qual razza si potrebbe attribuire lo stile del Dipylon. E pensa ai Carii ([2]). Fa notare che essi ci sono noti per esser stati più volte i padroni del Mar Egeo e per aver persino stabilito delle sedi fisse ad Atene ed a Megara, due dei luoghi che ci hanno fornito vasi geometrici. Inoltre nelle tombe del Ceramico i cadaveri avevano accanto le armi; ora noi sappiamo che appunto dal costume di seppellire le armi a fianco del morto, gli ateniesi del V secolo, che procedevano alla purificazione di Delo, riconobbero le tombe dei Carii, secondo racconta Tucidide (I, 8). Di più, alcuni motivi ornamentali e certe particolarità delle pitture del Dipylon si spiegano assai bene ammessa questa paternità. Infatti, il nome che i Greci davano all'ornamento che fa la spesa principale di questo stile è il nome del più gran fiume della Caria. È ai Carii che i Greci attribuivano l'invenzione delle creste equine sugli elmi; e nei vasi del Dipylon la testa dei guerrieri è appunto sormontata da un pennacchio. Celebri erano le lamentazioni delle prefiche carie, e il compianto funebre è uno dei soggetti prin-

([1]) Rayet et Collignon, *Histoire de la Céramique grecque*, p. 31.
([2]) Ibid., p. 39.

cipali dei nostri vasi. Erano pirati temuti, marinai audaci e il poeta Critias li disse *ἁλός ταμιαί*, tesorieri del mare. Ora noi sappiamo che le scene navali e specialmente le battaglie tengono un grandissimo posto sui vasi del Dipylon. Infine attribuendo questo stile a un popolo straniero alla Grecia, e che non vi si stabilì che temporaneamente, si spiega assai bene la improvvisa apparizione e la brusca scomparsa del vasellame geometrico.

Ma il Rayet combatte quest'ipotesi dell'origine caria.

Noi conosciamo oramai, egli dice, alcuni monumenti autentici della Caria: ora, per quanto scarsi, essi ci mostrano che quest'arte era analoga a quella della regione centrale dell'Asia Minore, e uscita, come quella, dall'arte caldea per mezzo degli Ittiti intermediarî; ma nè nell'ispirazione, nè nei motivi non rassomiglia per nulla a quella dei vasi del Dipylon; non conosce affatto nè lo svastika, nè i suoi derivati.

Il Rayet quindi, considerate specialmente le analogie dello stile geometrico greco con quelle dello stile italico primitivo, ritorna alla teoria del Conze, e considera come certo che l'ornamentazione geometrica appartiene alla razza aria; dice che questo stile dovette esistere in una remota antichità presso tutte le tribù di queste razze, dalle quali fu portato nei vari paesi europei. Bisogna dunque cercare le origini del vasellame geometrico nel suolo stesso della Grecia, fra i sedimenti delle popolazioni arie che successivamente lo occuparono. Forse nello stato attuale delle nostre cognizioni questa ricerca non è ancora possibile. Il Rayet crede di dovere eliminare Pelasgi ed Achei, dei quali Orcomeno, Micene e Tirinto ci mostrano quanto l'arte fosse diversa. Restano i Lelegi, e le tre vere tribù elleniche: Dori, Eoli, Ioni. I Lelegi converrebbero per un riguardo: sappiamo che abitarono e poterono abitare quasi tutti i punti ove riscontriamo vasi geometrici, ma noi non conosciamo nulla nè della loro arte, nè della loro industria. Persino la loro razza è svanita all'alba dei tempi storici, fondendosi in parte con Ioni e Dori, in parte con i Carii. Ma il Rayet nota con ragione che sarebbe inverosimile attribuire ad una razza che presenta una così scarsa personalità e che dimostra così poca vitalità e così poca resistenza, un'arte così personale e caratteristica; quindi dichiara di sentirsi portato quasi dall'istinto ad attribuire la ceramica geometrica agli Elleni, e specialmente ai Ioni, nella cui capitale pare siano esistite le fabbriche più importanti [1].

Ma l'ipotesi dell'origine orientale non fu abbandonata, e il suo principale apostolo, l'Helbig, la riprese calorosamente nel suo libro *Das homerische epos*, di cui citiamo l'edizione francese, posteriore alla seconda tedesca, e corretta dall'autore [2].

Ecco i principali punti della tesi dell'Helbig:

Dopo aver riconosciuto che la teoria indogermanica è stata sconfessata dal suo stesso autore, viene ad esaminare l'ipotesi secondo la quale le ceramiche del Dipylon sarebbero opera di Greci ancora immuni d'ogni influenza orientale. Questa opinione, dice egli, è un controsenso, e le rappresentazioni dei vasi si incaricano di confutarla da sole. Cita a questo proposito il grande vaso funerario che porta il corteo funebre composto di donne nude che seguono il carro e conclude: questa scena non può in

[1] Rayet et Collignon, *Histoire de la céramique grecque*.

[2] *L'epopée homerique expliquée par les monuments*, 1895.

nessun modo risultare dal senso della vita greca. L'esperienza ci insegna che ogni arte che si sviluppa da sè, fuori di qualunque influenza straniera si sforza di riprodurre fedelmente la verità. Ora nessuno oserebbe affermare che al tempo in cui furono fabbricati questi vasi le donne greche andassero nude, o che il rito funerario esigesse tale costume. L'Helbig vi sente invece l'influenza di un'arte straniera alla quale era famigliare la rappresentazione delle donne nude, e pensa subito alle statuette analoghe trovate nelle tombe di Micene rappresentanti Astartè. Egli nota che l'analogia non si limita alle nudità, ma si estende a particolarità essenziali nel modo di rappresentare il corpo. Nelle statuette di Astartè come nelle figure del Dipylon, l'angolo facciale è molto acuto, in tutti e due i casi le gambe e la testa sono rappresentate di profilo, il petto e il ventre (?) di fronte, le gambe sono parallele, i piedi portano in parte eguale il peso del corpo. Se noi ammettiamo che le statuette dell'Afrodite orientale hanno servito di modello alle figure nude del Dipylon, troviamo in queste un'evoluzione naturale del tipo [1].

D'altra parte, egli dice in un altro luogo, come noi sappiamo che vasellami geometrici sono stati scoperti non solamente nell'Attica, ma in parecchi luoghi della Grecia orientale, nelle isole dell'Egeo, specialmente in quelle di Milo e di Tera, nell'Asia Minore e nell'Africa del Nord, noi abbiamo il diritto (?) di concludere che questi vasellami sono stati fabbricati nell'Est, sia nelle isole del Mar Egeo, sia nell'Asia Minore e non nell'Attica (?) nella quale il commercio e l'industria erano ancora così poco progredite al tempo in cui siamo obbligati di collocare le tombe del Dipylon.

È vero che lo stesso autore trattando la questione dei rapporti fra la civiltà del Dipylon e quella dell'epopea, attenua poi notevolmente questo suo severo giudizio sull'industria dell'Attica. Se è vero, egli dice, che si trovarono nelle tombe del Dipylon prodotti artistici di origine orientale come gli scarabei in smalto, e probabilmente, anche i diademi d'oro, le cui figure tondeggianti d'animali si distinguono assai dalle figure dei vasi, molto più geometriche, pure l'importazione orientale è assai più debole in questo periodo che nel precedente (il miceniano) [2]. Queste tombe rinchiudono sopratutto prodotti greci. Se le pitture del Dipylon ricordano più d'una volta i motivi orientali (?), se quasi tutti gli ornamenti del Dipylon si ritrovano nel periodo precedente (?); se nel modo di rappresentare la figura umana la influenza orientale è incontestabile, pure il genio nazionale è già abbastanza forte per dare un'impronta individuale ad elementi stranieri. La sintassi della decorazione ha un carattere affatto speciale e permette di assegnare allo stile del Dipylon un posto a parte nello stile geometrico ». E nella rappresentazione di animali indigeni e nell'esclusione di quelli orientali vede per causa fondamentale il contrasto fra greci ed orientali, che favorisce l'espressione della loro individualità.

Osserviamo fin d'ora che è strano che questa tendenza autonomista si sia concentrata

(1) Helbig, o. c., p. 46.

(2) Si suppone, perchè il passo è dubbio: « Les différences que révèlent les tombeaux du Dipyon en comparaison ds la couche antérieur ». Ora nessun strato apparve sotto quello del Dipylon; solo sull'Acropoli, ai cocci di vasi a figure nere e rosse sottostavano i frammenti di vasi geometrici e di vasi miceniani.

tutta nella scelta degli animali, ed abbia invece mentito a se stessa cercando negli idoli fenici il tipo della donna nuda.

La questione delle origini fu di nuovo ampiamente trattata dal Kroker nella sua monografia *Die Dipylonvasen* (¹) e risolta in un modo originale.

Il Kroker, dopo aver ricordato che oggetti di semplice stile geometrico si trovarono in Italia, nel Tirolo, in Germania, in Asia minore, in Africa, nelle isole del Mediterraneo, nella Melanesia ed in America, che oggetti di particolar stile del Dipylon della 1ª e della 2ª classe (cioè senza figure umane) si trovarono in Asia Minore, nel nord dell'Africa, a Milo e a Thera, ne conclude che sarebbe arrischiato cercare nell'Attica la patria dell'intero sistema; la larga diffusione dello stile del Dipylon (?) non sarebbe favorevole a questa teoria. La patria dello stile del Dipylon è piuttosto da cercare nell'Asia Minore e nelle isole del Mar Egeo, como vuole lo Helbig.

Ma se anche lo stile non è indigeno, è però nell'Attica che ha ricevuto il suo sviluppo maggiore e più personale: gli esempi più numerosi, più grandi e più completi sono stati dati dall'Attica. Ma i vasi della terza classe, cioè quelli con figure umane con scene della vita sono propri del Dipylon. Vi si avvicinano appena i diademi d'oro trovati in Beozia e a Corinto ed un vaso trovato (?) a Bari. Quest'ultimo appartiene inoltre allo stile più recente: il più antico compare solo nell'Attica.

Il Kroker esamina in seguito la grave questione delle donne nude, che seguono il carro del morto.

Come spiegare questa stupefacente comparsa? Questa rappresentazione di nudità non trova nell'arte greca addentellato, nè nei secoli precedenti nè nei seguenti; nè l'arte di Omero conosce rappresentazioni di donne interamente nude, nè noi ne troviamo traccia nelle pietre delle isole, nei cilindri orientaleggianti, nei vasi di Milo, nei vasi a figure nere e rosse dei tempi storici (tolte naturalmente le oscene). E allora esamina la spiegazione del Furtwängler che veramente è la più comoda.

Ecco che cosa diceva il Furtwängler a proposito delle idrofore di uno dei vasi di Copenhaghen (²): « dabei müssen wir aber wohl bedenken, dass dieser Styl nùr « ein gleichsam abstractes Bild menschliecher Gestalt giebt, ohne Rücksicht auf Be- « kleidùng, und dass der Maler wohl nur weibliche Figuren überhaupt, nicht aber « nackte Frauen malen wollte. Dasselbe müssen wir bei der Vase mit dem Leichen- « zuge annehmen. Ein anderer Maler desselber Kreises freilich malt deutlich bekleidete Frauen ».

Il Kroker osserva che se il pittore voleva dare soltanto uno schema astratto della figura umana, come mai lo stesso pittore dipinse nello stesso vaso gli uomini nudi armati di spada ed i guerrieri sui cocchi armati di scudo e di elmo? Segno che il pittore non procedeva a caso. Sarebbe stato facile dare alle donne una veste a scacchi come il teppeto funebre ed il baldacchino; ma il pittore *volle che le donne fossero nude.*

I pittori dei vasi del Dipylon non erano poveri di spedienti, sapevano rappresentare ciò che volevano chiaramente e senza equivoci. Essi che dipingevano carri ad

(¹) *Jahrbuch,* 1896.

(²) *Griech., Vasen des sogenn. geom. Styls. - Arch. Zeitung,* 1885, p. 133.

un sol cavallo, bighe e quadrighe, essi che disegnavano navi coll'ἔμβολον, col ponte e colle vele, essi che non si curavano della prospettiva, pur di rappresentare chiaramente, non credevano con ciò di rappresentare il tipo astratto di un carro e di una nave. E questa cura della realtà si mostra anche nell'espressione dei sentimenti: nessun osservatore può prendere abbaglio sul dolore delle donne piangenti che seguono il carro, o di coloro che stanno attorno alla bara. Dunque il pittore che si mostra in tutti gli altri particolari realista perfetto seguì anche qui la realtà, e ne seguirebbe le donne greche andavano nude; o non andavano nude ed egli non potè denudarle a capriccio. Molto più probabilmente è da ammettere che egli in questo punto abbia subito l'influsso di un'arte antica e straniera la quale in certe circostanze figurava nude le figure femminili.

Nel capitolo *Die Darstellung der nackten weiblichen körpers bei den Mittelmeervölkern* il Kroker passa in rassegna i paesi, dall'arte dei quali potrebbe esser venuto al Dipylon questo influsso straniero. Esamina la teoria orientale dell'Helbig e conclude che il tipo della donna nuda non può esser venuto al Dipylon dalla Caldea, perchè le tombe del Dipylon sono affatto prive di quegli idoli di Astarte che compaiono nelle tombe di Micene; non può esser venuto dalla Fenicia perchè le tombe del Dipylon, poverissime di metallo, non ci rivelano nessuno di quei lavori in metallo importati dalla Fenicia, che troviamo per es. a Cipro, in Creta, in Etruria. Eliminate così la Caldea e la Siria, il Kroker conclude che non resta che l'Egitto. « Hier in der aegyptische kunst haben wir die Vorbilder der Gefässe vom Dipylon zu suchen » (1).

Il Kroker trova dunque nell'imitazione di bassorilievi egizi la ragione dell'inesplicabile nudità delle donne, che piangono il morto. L'arte egizia, egli dice, come quella del Dipylon, si collega al culto dei morti: tutte e due vi sono indissolubilmente connesse e da esse attingono gran parte delle loro scene. L'*horror vacui* che fa riempire lo spazio fra le figure coi soliti M M non è nè fenicio, nè assiro, nè greco arcaico: è egizio. Sono gli Egizi che riempivano di iscrizioni ogni spazio libero del campo. I Greci che appena allora sapevano leggere e scrivere, e che copiavano quei modelli egizi, più o meno bene, secondo la loro capacità, dipinsero fra le figure i zigzag, le croci e simili. Noi avremmo in questi vasi il terzo stadio dell'imitazione dei geroglifi egizi. I Fenici li copiarono empiricamente, sì che non erano più veri geroglifi e non erano ancora veri ornamenti: i Greci sostituirono ai geroglifi altri ornamenti. (*Die aelteste griechische Kunst und Aegypten*).

Il Kroker fa notare come anche nei bassorilievi egizi i corpi siano rappresentati colle gambe di profilo e col busto di fronte, come anche in essi i corpi abbiano quella forma allungata e affilata che è caratteristica del Dipylon, come questi nella loro nudità ricordino i procedimenti dei pittori egiziani che disegnavano le forme del corpo anche nelle persone vestite. Forse, egli dice, non ne provengono soltanto le donne nude; ma anche le battaglie navali che ricordano involontariamente le battaglie figurate nelle pareti del tempio di Medinet-abu. Così pure il pianto attorno alla bara, che non compare nell'arte precedente, nè nella posteriore, tolti i vasi at-

(1) L. c., p. 105.

tici a figure e i πίνακες. Anche i bambini sono, nello stile del Dipylon, figurati come nei monumenti egizi, mentre l'arte orientale, come la greca, li evita per lo più. Fra gli animali figurati nello stile del Dipylon troviamo in primo luogo i cavalli, non solo dipinti ma anche modellati sul coperchio dei piatti. Anche qui, più che con l'arte greca, con l'omerica e con l' etrusca, il Kroker trova parentele coll'egizia. Il serpente figurato sopra un vaso del Dipylon troverebbe riscontro in opere egizie.

Io non so, conclude il Kroker, se io mi sono spinto troppo oltre, ma mi pare che se anche non tutti i punti sono egualmente accettabili, l'Egitto abbia avuto sullo stile del Dipylon un' influenza che si può osservare non solo nel tipo delle donne nude, ma anche nella scelta dei soggetti e nelle singolarità dello stile (*Die dipylonvasen und Aegypten*). Il Kroker si domanda ora se l' influsso esercitato dall' Egitto sull'arte del Dipylon sia stato diretto, o se invece si sia trasmesso indirettamente per mezzo dei Fenici. È possibile o verosimile nell'età del Dipylon quest' influsso diretto od immediato? E questa comparsa di attinenze fra l'arte egizia e la greca è propria di questo periodo o si riscontra anche prima e dopo? Egli si risponde che è poco probabile che la Fenicia abbia servito di intermediaria, perchè i monumenti egizi, che presentano caratteri simili a quelli del Dipylon, appartengono all'antico impero e sono sconosciuti agli artisti dell' impero di mezzo. Bisognerebbe supporre che si fossero scoperte tombe dell'antico impero e che qualche fenicio ne avesse asportato i resti. Si potrebbe anche ammettere che le opere fenicie che servirono di modello ai dipylonesi fossero andate perdute: ma non ce n'è bisogno. Noi sappiamo che nelle tombe a cupola furono trovati oggetti egizi, sappiamo che l'Egitto era conosciuto da Omero, il quale ne cita più volte i prodotti artistici. Al tempo del Dipylon sappiamo che i Greci erano di casa (heimisch) in Egitto, in quel tempo appunto in cui l'arte egizia era in un periodo di rinascimento, quando gli artisti si ispiravano all'arte dell'antico impero. Infine nelle tombe attiche del Ceramico coi cocci di stile geometrico furono trovati numerosi scarabei egizi di smalto (*Zeit und Heimat der Dipylonvasen*). Per queste ragioni il Kroker si pronuncia nettamente favorevole all' ipotesi di un' influenza egiziana.

Lo Studniczka nel concludere lo studio pubblicato col Dümmler, *Zur Herkunft der mykenischen Cultur* (1), dopo aver cercato di consolidare la teoria, ora abbandonata, del Köhler (2), il quale fondandosi sull'ormai famoso seppellimento colle armi, ricordato da Tucidide, aveva attribuito ai Carii le antichità di Micene, dice: « Quando « le tribù elleniche si stabilirono a fianco dei Carii, non potevano non imparare molto « dalla più progredita cultura orientale di questi popoli. Ma esse portavano con sè « ciò che mancava a quelli: il germe (keime) della grecità classica. A ciò io ag- « giungo il semplice abito fibbiato (Heftnadeltracht), e lo stile geometrico, nella cui « forma più semplice è già contenuto il principio austero e rigido per mezzo del « quale tutti gli imprestiti cominciati a fare dall'arte miceniana a spese della so- « vrabbondante ricchezza di forme dell'Oriente, furono coniati di nuovo in schietta « moneta greca ».

(1) *Mittheilungen des Arch. Inst. Athenische Abth.*, 1887, p. 24.
(2) Cfr. Schuchardt, *Ausgrabungen*, p. 370.

Il Furtwängler e il Löschcke vedono anch'essi nello stile del Dipylon il punto di partenza dell'arte greca. Solo che invece di attribuirlo agli Achei come lo Studniczka, lo attribuiscono ai Dori, l'invasione dei quali segna per essi la fine della potenza miceniana. « Als die Dorier Peloponnesos und Inseln besetz hatten, und mit Hilfe « der hier bereits vorgefundenen hohen Vasentecnick selbst grosse vasen herstellen « und ihre alte heimische an Schnitzereien und Webereien ausgebildete Decorations-« weise auf dieselbe übertrugen » (1).

Ma contro l'attribuzione della paternità dello stile del Dipylon ai Dori e contro lo spostamento del centro dell'arte dall'Attica al Peloponneso e alle isole insorse il Boehlau nel suo studio sui *Boeotische Vasen* (2).

Il Boehlau, studiando la ricca serie dei vasi geometrici beoti da lui detti di *transizione*, nei quali accanto agli elementi geometrici: zig-zag, puntini, losanghe, compaiono elementi floreali non orientali, ma spiccatamente miceniani, fu indotto a cercare nello stile miceniano l'origine dello stile geometrico. Secondo lui « die dem Dipylonstyl eignenden ornamente können nur mykenisch sein ». Egli immagina che il libero e sbrigliato stile di Micene sia stato geometrizzato; vede nel meandro null'altro che una spirale divenuta rettilinea; così le file di spirali legate fra loro diventano le serie di cerchi concentrici riunite da rette tangenti dei vasi del Dipylon.

I vasi beoti di transizione erano prodotti di imitazione dei modelli importati dal Dipylon, ma su di essi comparivano motivi estranei al Dipylon stesso. Boehlau fu indotto da ciò a ricostrurre un « puro sistema geometrico », proprio della Beozia, e anteriore all'influenza del Dipylon, sistema che nel suo pensiero potrebbe condurre alla soluzione del problema delle origini. Non si tratterebbe più di attribuirlo ai Fenici, ma agli Achei od ai Dori.

Contro i Dori il Boehlau si fa forte delle conclusioni del Dümmler il quale nella sua Nota *Bemerkungen zum ältesten Kunsthandwerk auf griechischen Boden* (3), studiando lo stile geometrico cipriota, svolge una serie di considerazioni sulle origini dello stile del Dipylon. La coltura dei Greci ciprioti appare dagli scavi più antica di quella di Olimpia e del Dipylon: le fibule trovate a Cipro sono più semplici di quelle scoperte nel Dipylon: anche più semplice è il principio della decorazione dei vasi.

Ne conclude che lo stile geometrico cipriota si collega direttamente al miceniano come quello del Dipylon. Ora i Greci ciprioti, come ne è prova il dialetto, sono quegli Arcadi emigrati dal Peloponneso nell'isola di Cipro, al più tardi nell'XI secolo, cacciati dai Dori. Quindi lo stile geometrico cipriota è predorico (*vordorisch*). È doppiamente falso, dice il Dümmler, cominciare la storia della ceramica greca come la storia greca dall'invasione dei Dori. Anche lo stile geometrico di Rodi, è, secondo lui, predorico.

Il Boehlau nota che questo sarebbe non l'unico, ma certo il più forte argomento contro l'attribuzione dello stile geometrico fatta ai Dori dal Furtwängler e dal Lö-

(1) Cito le idee espresse in *Sammlung Sabouroff. Vasen* (Baumeister, *Denkm. class. alt.*, p. 1947).

(2) *Jahrbuch d. arch. Instituts* III, 1888, p. 325.

(3) *Mittheilungen d. arch. Inst. Athen.*, 1888, p. 273.

schcke, se si potesse trovare una relazione fra lo stile della terra-ferma e questo stile arcade-cipriota. Ora egli trova nello stile del Dipylon l'unione degli elementi geometrici dello stile arcade-cipriota con quelli dei vasi beoti.

Bisogna dunque cercare la patria dello stile del Dipylon in un paese all'infuori dell'influenza orientale, e a questa circostanza nessun paese risponde meglio dell'Attica. È noto che in quel tempo le correnti principali del commercio lasciavano fuori l'Attica, la quale, assai povera, poco doveva allettare i commercianti. Si può ritenere che prima del VI secolo, vi dovettero comparire assai scarsamente prodotti artistici orientali. Invece le tombe di Spata e di Menidi testimoniano della lunga durata della coltura miceniana nell'Attica. Le rappresentazioni di battaglie navali che parevano indurre a cercar altrove la patria dello stile del Dipylon non ripugnano alla nostra teoria. Gli Ateniesi infatti navigarono, anche prima di Temistocle, il mare. e non c'è bisogno di una prima grande battaglia per giustificare la presenza di battaglie navali sui vasi.

***

Prima di giudicare queste opposte teorie vediamo quali sussidi ci vengano dallo studio della cronologia dei vasi del Dipylon.

La questione cronologica.

La questione della cronologia dei vasi del Dipylon è quasi più difficile di quella delle origini. Dal giorno delle scoperte dei vasi, sino ad oggi, la loro posizione cronologica non fece che fluttuare variamente attraverso i secoli. Vediamo quali siano le basi sulle quali è lecito fondarsi per arrischiare qualche limitazione di tempo. L'Hirschfeld non ne propose nessuna. Egli si limitò a mettere in rilievo le attinenze delle scene dei vasi coll'arte attica dei tempi storici, e coll'epopea, ma non avventurò nessuna data.

Un *terminus ante quem* ci è dato da una fiasca (Kanne) che per lo stile ci si rivela degli ultimi tempi del Dipylon, trovata nell'Attica. Questo vaso che, come è la regola nei più recenti, ha l'intero fondo colorato, porta sul collo la figura di un capriolo che pascola, dietro del quale sta un uccello. Tutto il campo è riempito di zig-zag e di puntini. Questo vaso porta sul collo quest'iscrizione metrica:

ὃς νῦν ὀρχηστῶν πάντων
ἀταλώτατα παίζεις.

Come l'iscrizione è in vecchi caratteri attici e scritta da destra a sinistra, il vaso deve risalire al principio del VI secolo (1).

Un indice relativo all'età della civiltà del Dipylon possiamo averlo dal confronto colle civiltà dell'epopea (2). Già l'Hirschfeld aveva notato che i guerrieri del Dipylon

(1) Rohden, *Vasenkunde* (Baumeister, *Denkmäler d. Klass Alt.*).

(2) Non c'è nell'epopea un solo accenno alla decorazione geometrica. Ve n'è uno solo incerto, nella descrizione (XII, 294) dello scudo di Sarpedonte (Helbig, op. cit.).

nel loro costume consueto portano come presso Omero una spada alla cintola. L'Hirschfeld credette di vedere sui guerrieri del Dipylon anche le gambiere le quali caratterizzano gli Achei *ευκνημιδες*; ma probabilmente si sbagliò: le gambiere non compaiono nemmeno sui più recenti vasi del Dipylon, ma sì bene nei *frühattische*. Il vaso di Copenhaghen ci offre uno di quegli episodii di pirateria frequentemente citati nell'epopea (v. *Od.* III, IX, XIV, XV, XVII, XXI, XXIV). Il cadavere d'uno dei vasi del Dipylon è coperto di un lenzuolo come nell'Iliade è detto del corpo di Patroclo (*Il.* XXIII). Come nei giuochi funebri per la morte di Patroclo, così nei vasi del Dipylon vediamo una corsa di carri in onore del defunto e una serie di tripodi offerti in premio al vincitore (*Mon. d. I.*, XI, XXXIX). Le danze di ragazze e di giovani ricordano quelle rappresentate sullo scudo di Achille (*Il.* XVIII). Il vaso in forma di scatola il cui coperchio è munito di buchi corrispondenti ad altri nell'orlo del vaso, per i quali si poteva far passare una funicella, e chiuderlo, ricorda, come avverte l'Hirschfeld, il fermaglio del cofano nel quale Ulisse rinchiuse i doni dei Feaci [1].

Il Kroker osserva che troviamo descritte in Omero scene come quelle figurate nei vasi del Dipylon; ma l'arte omerica ripete dall'oriente la ricchezza dei metalli e l'uso promiscuo dei medesimi, mentre nello stile del Dipylon le armi sono dipinte monocrome. Inoltre gli oggetti artistici servono in Omero agli usi della vita giornaliera, o per ornamento; invece i vasi giganti dell'Attica servivano pel culto dei morti.

Di tutte le scene descritte nello scudo di Achille o in quelle d'Ercole non una compare nei vasi del Dipylon, eccetto la danza; ciò che può indicare secondo il Kroker, un risveglio dei pittori all'infuori dell'influenza egizia. Troviamo nei vasi più recenti e negli ornamenti d'oro leoni, centauri; questi vasi appaiono alla fine del periodo storico descritto dall'epopea. Ma in questa serie troviamo rappresentazioni postomeriche come quadrighe, cavalieri, la danza pirrica, l'iporchema, le quali per quanto siano *ἀπαξ ειρημένα* dell'arte geometrica, pure bastano a rivelarci come le tombe del Dipylon, o per lo meno alcune fra di esse, appartengano ad un'epoca più recente degli antichi canti dell'epopea [2].

Sopratutto diverso appare il culto dei morti. Sopra tre vasi troviamo un accompagnamento funebre: in ciascuno di essi è diversamente rappresentato. In uno il morto giace ancora nudo sopra una bara ornata di ramoscelli, nel terzo la bara col morto ignudo è condotta sopra un carro. Non troviamo nemmeno una sola volta la scena quale ci è descritta nei poemi omerici e quale lo Scudo di Ercole, il cofano di Cipselo e le pitture vascolari posteriori ce la presentano, vale a dire coi giuochi attorno al morto e colle corse di carri. In Omero il morto non è mai trasportato sopra un carro, ma portato dagli amici [3].

Se il pittore del Dipylon fosse stato sotto l'influenza del ciclo epico non avrebbe dimenticato le figure degli dei, degli eroi e dei mostri, che appaiono nelle pitture dei vasi dei tempi successivi. Invece nulla di ciò: soltanto nei più recenti vasi del Dipylon troviamo i leoni e i centauri. Inoltre vediamo che il poeta epico ha igno-

(1) Hirschfeld, *Annali d. Ist.*, 1872; Helbig, *L'epopée homerique.*
(2) Helbig, op. cit.
(3) Kroker, op. cit.

rato i costumi del Dipylon. In Omero le ceneri di Patroclo dopo la cremazione sono poste in un'urna d'oro: quelle di Ettore (*Il.* XXIV, 795) in una *χρυσείη λάρναξ*, sulla quale (posta in una fossa e ricoperta di lastre di pietra) si eleva il tumulo. Omero non conobbe quindi i vasi giganti del Dipylon (*Die Dipylonvasen und die Kunst bei Homer*) (1).

A queste considerazioni, l'Helbig ne aggiunge altre. I Greci dell'Epopea, egli dice, non danno prova di alcuna attività industriale: lo spaccio dei loro prodotti manufatturieri doveva limitarsi allo stretto territorio circostante. Invece al tempo dello stile del Dipylon la fabbricazione del vasellame ci si presenta come industria importante di una popolazione greca che abitava l'Asia Minore o le isole vicine, e che faceva un notevole commercio di questo prodotto.

Inoltre bisogna ricordare che nelle tombe del Dipylon si trovarono spade di ferro analoghe a quelle dipinte sui vasi (2). Queste spade conservano ancora la forma delle spade di bronzo dell'epoca miceniana, qual'è quella trovata a Jalysos (lama a forma di foglia). Ora l'epopea non ricorda che armi di bronzo, eccetto la clava di ferro dell'arcade Arcithoos, e la freccia di Pandaros (*Il.* VII e IV).

Da tutti questi fatti risulta chiaramente che le tombe del Dipylon sono, secondo tutta probabilità, posteriori al tempo in cui lo stile epico assunse il suo aspetto definitivo.

Ma un'altra e più caratteristica differenza presenta la civiltà del Dipylon, paragonata all'omerica, ed è su questa specialmente che si è esercitato l'acume dei critici, nella speranza di dedurne un dato cronologico: le navi non sono le stesse.

Le navi del Dipylon sono tutte munite d'uno sperone o rostro (*ἔμβολον*): sono dunque navi da guerra, e le scene dei vasi ce ne offrono ampia testimonianza. Ora nell'epopea non abbiamo traccia di navi da guerra: le navi rammentate da Omero, le *αμφιελίσσαι*, le *μεγακήτεες*, non sono armate, e non servono che per trasporto; alcuni traducono per rostrate le *κορωνίδες* che non sono che *curve*, e semplici navi onerarie.

Le navi da guerra appaiono per la prima volta in un basso rilievo del palazzo di Sennacherib, scoperto a Kujundjik (3) cioè risalente agli anni 704-682. In questo bassorilievo vediamo gli abitanti di una città posta sulla riva del mare, e assediata dalla parte di terra dagli Assiri, cercare la salvezza in navi, che si spingono al largo. Le navi sono di due forme: alcune hanno un ponte molto alto, sono fornite di albero e di vele e il corpo della nave termina con una parete verticale, in basso della quale è applicato lo sperone; altre sono più basse, senza albero, con prora e poppa ricurve, e non hanno sperone. Si crede che la costa qui rappresentata sia la costa siriaca, e quelle navi sono senza dubbio cipriote o fenicie. Ne segue che fin dall'VIII secolo i Fenici armavano di uno sperone un certo numero delle loro navi. L'Helbig si domanda se quest'invenzione, che doveva avere un'importanza così grande nell'arte navale, sia dovuta ai Fenici, ai Greci o ai Carii; ma non sa rispondere. In ogni caso, conclude, è probabile che quest'invenzione coincida colle rivalità provocate dalla colo-

(1) Kroker, op. cit.

(2) Dümmler, *Bemerkungen zur ältesten Kunsthandwerken*, loc. cit.

(3) v. Helbig, *L'épopée homerique*, fig. 21.

nizzazione dei Greci fra i popoli del Mediterraneo inferiore, rivalità sopravissuta agli ultimi accenti dell'epopea (¹).

Ma altri riprese a investigare a chi debbano attribuirsi queste prime navi da guerra.

Il Kroker osserva che noi sappiamo da Tucidide che i Corinti poco prima del 704 costrussero le prime navi da 50 remi, le *πεντηκόντοροι*. Il passo di Tucidide è questo (I, 13, 3):

πρῶτοι δε κόρινθιοι λέγονται εγγύτατα τοῦ νῦν τρόπου μεταχεῖρισαι τὰ περὶ τὰς ναῦς, καὶ τριήρεις πρῶτον ἐν κόρινθῳ τῆς Ἑλλάδος ναυπηγηθῆναι. Φαίνεται δὲ και Σαμίοις Ἀμεινοκλῆς κορίνθιος ναυπηγὸς ναῦς ποιήσας τέσσαρας, ἔτη δ' ἐστι μάλιστα τριακόσια ἐς τὴν τελευτὴν τοῦδε τοῦ πολέμου, ὅτε Ἀμεινοκλῆς Σαμίοις ἦλθε. ναυμαχία τε παλαιτάτη ὧν ἴσμεν γίγνεται Κορινθίων πρὸς κερκυραίους ἔτε δε μάλιστα και ταύτη εξήκοντα και διακοσία ἐστι μεχρι τοῦ αὐτοῦ χρόνου.

La guerra del Peloponneso terminò nel 404; quindi le prime navi « vicine all'uso moderno » sarebbero state costrutte dai Corinti pei primi, trecento anni prima, cioè nel 704, e le prime triremi dalla Grecia duecentosettant' anni prima, cioè nel 664.

Dunque nell'anno 704 il costruttore di navi Ameinocle di Corinto andò a Samo a fabbricare quattro navi da guerra per i Samii. Se i Samii, isolani e noti come navigatori, ricorrevano a Corinto per farsi costruire navi, ciò significa che nell'architettura navale del tempo si era introdotta qualche novità propria dei Corinti. Tutti credono qui di capire che si tratti dell'invenzione della trireme, che Tucidide ci dice fabbricata per la prima volta in Grecia a Corinto, e gli scrittori posteriori che parlano di Ameinocle lo qualificano di *τριηροποιός*. Ma il Kroker crede che nell'anno 704 non sia ancora il caso di pensare alla trireme. Sappiamo, egli dice, che poche furono le triremi prima della guerra persiana. Nel VI secolo, gli Egineti pure potenti sul mare, si servivano ancora di *πεντηκόντοροι*; i ricchi corciresi e i tiranni di Sicilia fabbricarono in gran numero triremi solo alla fine del VI, ed al principio del V secolo (Tucid. I, 14, 1, 3, 2). Del resto Tucidide dice Ameinocle *ναυπηγός* e non *τριηροποιός*; quindi il Kroker conclude che quelle fabbricate da Ameinocle verso il 704 non erano ancora triremi, sebbene fossero le prime navi da guerra, diverse da quelle puramente onerarie dei Fenici, rammentate da Omero come « oscillanti » e « di gran ventre ».

Abbiamo tre stadii nella costruzione delle navi. Il primo perfezionamento consiste nell'aggiunta di uno sperone alle vecchie navi onerarie, senza cambiare la forma della carena; il secondo consiste nel mutare la forma dello scafo; il terzo nell'invenzione dei tre ponti e nella copertura completa della trireme.

Troviamo, secondo il Kroker, il primo stadio nelle navi fenicie e nel bassorilievo di Kujundjik, il secondo nelle navi del Dipylon. Ameinocle sta di mezzo tra le vecchie navi a sperone del bassorilievo e le *πεντηκόντοροι* dei vasi del Dipylon. Questi vasi debbono dunque esser stati dipinti dopo il 704 e non subito dopo: ne segue che non possiamo attribuire a Corinto, patria delle *πεντηκόντοροι* la paternità dei

(¹) Helbig., l. c.

vasi del Dipylon. Ora è da notare che nel gran vaso del Dipylon noi abbiamo figurata una vera e propria battaglia navale, e non solo una lotta fra due navi corsare: parecchie navi lottano fra loro; i morti si ammucchiano sulla tolda; i feriti precipitano in mare. Questa rappresentazione è così straordinaria che non la si può spiegare senza una causa straordinaria. Bisogna che sia avvenuta una grande battaglia navale perchè venisse in mente ai decoratori dei vasi del Dipylon di rappresentarla. Ciò poteva esser caro soltanto ad un popolo che percorresse le vie del mare e che fosse in grado di dare una grande battaglia navale. Ora noi sappiamo da Tucidide che la prima battaglia memorabile avvenne nell'anno 664 fra Corciresi e Corinti. Il Kroker si domanda se non è da pensare invece alla spedizione navale degli Ateniesi contro l'isola di Lesbo sulla fine del VII secolo; ma trova che sarebbe un far troppo giovini i vasi del Dipylon, perchè la fiasca che porta un'iscrizione attica, aggiunta posteriormente, prova tutt'al più che gli Ateniesi del VI secolo trovavano elegante quest'arte, tanto da adoperare per uso giornaliero vasi di vecchio stile geometrico, ma non ci obbliga ad abbassarne fino a quel tempo la data. Quindi, per queste considerazioni, il Kroker, fondandosi sulla citazione della battaglia navale del 664 fatta da Tucidide, conclude che i vasi del Dipylon sono da ascriversi al 650 circa.

La questione fu ripresa in esame dal Pernice nel suo studio: *Ueber die Schiffsbilder auf den Dipylonvasen* [1]. Il Kroker aveva trovato nell'andata di Ameinocle a Samo del 704, un *terminus post quem*, e nella battaglia del 664 tra Corciresi e Corinti, combattuta con *πεντηκόντοροι*, una data precisa, sotto la quale dovrebbero stare i pittori del Dipylon.

Il Pernice osserva che non è vero che Tucidide dica che poco prima del 704 siano state costrutte a Corinto le prime *πεντηκόντοροι*. Il Pernice interpreta il *πρῶτοι* non come *pei primi*, ma come *primamente*, e traduce così: « Dapprima i Corinti, come pare, introdussero l'attuale tipo di navi (ed era la trireme) e le triremi furono per la prima volta in Grecia costrutte in Corinto ».

L'invenzione della *πεντηκόντοροι* non era così grande (secondo Assmann) che i Sami, così potenti in mare, dovessero per essa ricorrere a Corinto. D'altra parte se noi ammettiamo col Kroker che le navi da cinquanta remi siano state costrutte nel 704, ne verrebbe che i Greci sarebbero stati allora più progrediti dei Fenici, che intorno al 700 avevano ancora semplici navi di carico col rostro, come appare dal bassorilievo di Kuiundijk; ciò che è inverosimile.

Inoltre la miglior smentita alla teoria del Kroker ci è data dai monumenti. Sui vasi del Dipylon non è figurata nessuna *πεντηκόντορος*. Se veramente i pittori del Dipylon fossero stati sotto l'influenza di quella famosa battaglia navale, combattuta con queste sole navi, senza dubbio le avrebbero riprodotte sui vasi. Ora la nave rappresentata nelle scene del Dipylon è, secondo Pernice, una bireme: noi ci troveremmo quindi coi nostri vasi in tempo notevolmente più basso del 664, ciò che non è ammissibile. Noi ci dobbiamo arrestare al fatto che Ameinocle nel 704 fabbricò la prima trireme. Ma da questo non ne segue necessariamente che i nostri vasi, che ci presentano uno stadio precedente (Vorstufe) ad essa, siano anteriori al 704. Questo

[1] *Mitth. d. I. Athen.* 1892, p. 285.

risulta anche da quanto dice Tucidide circa gli Egineti e di tiranni di Sicilia. Ciò che accadeva nel 704 a Corinto, poteva non accadere nello stesso tempo ad Atene. Pernice conclude dicendo che ogni speranza di datare per mezzo di queste notizie i vasi del Dipylon è vana.

Ben pochi altri appigli ci presentano i vasi del Dipylon da cui sia possibile ricavare criteri cronologici. Uno dei vasi di Copenhaghen presenta un citarista che tiene in mano la lira di quattro corde, la *κίθαρις* o *φόρμιγξ*. Potrebbe parere un indizio cronologico, poichè sappiamo che Terpandro sembra aver inventato la cetra a sette corde verso la 26ª olimpiade: ma questo non vuol dire che le più semplici siano sparite, e d'altra parte è bene ricordare che la cetra di sette corde compare già nei vasi di Milo e nell'inno ad Ermes [1].

Il Rayet vede abbastanza chiara la questione. L'età in cui appare il vasellame geometrico del Dipylon sarebbe quella in cui le tribù ioniche si stabiliscono nell'Attica. Le lamine d'oro trovate nelle tombe, sia che siano state importate, sia che siano state più probabilmente fabbricate nel paese, procedono dall'arte fenicia del secondo periodo, tutta impregnata di elementi assiri. D'altra parte il fatto che quest'influenza dai gioielli non si è ancora estesa ai vasi, prova che essa doveva essere di data recente. Siamo così costretti ad indietreggiare sino al XII o all'XI secolo. Due o trecento anni non sono di troppo per spiegarci l'attività delle fabbriche di vasi geometrici. L'industria ceramica divisa in molte piccole fabbriche doveva essere restia alle innovazioni, aiutata in ciò dal fatto del suo impiego nelle cerimonie religiose, essenzialmente conservatrici. La religione può aver contribuito a tener in vita certi procedimenti tecnici, quando già attorno si manifestavano tendenze nuove. Ad Atene la legge ordinava di non servirsi nei sacrifizi che di vasi fatti nell'Attica. Atteso questo, non ci sarebbe da stupire se la produzione del vasellame geometrico fosse durata sino alla fine del VII secolo, se non anche più tardi [2].

Un dato indiretto sull'antichità dello stile del Dipylon lo ricaviamo da alcuni documenti ceramografici di una singolare fusione di stili tra il Dipylon e il Miceniano.

A Micene [3], a Tirinto ed a Troia [4] furono scoperti certi curiosi cocci di vasi che mostrano una strana alleanza del vecchio stile libero e facile di Micene con quello rigido e stecchito del Dipylon.

Nel frammento di Tirinto, che è il più eloquente, vediamo due guerrieri con scudo rotondo e lancia, seguiti da un cavallo e da un cane. Le figure esili e allun-

(1) Furtwängler, l. c.

(2) Rayet et Collignon, op. cit., p. 35 e seg.

(3) In una delle tombe rupestri scavate a Micene nel 1890, fra i cocci di vasi miceniani ne fu trovato uno appartenente allo stile del Dipylon. Questo stile è raro a Micene, ma comincia a penetrarvi mentre la fabbricazione miceniana è ancora in fiore. *Εφεμ. Αρχ*, 1891; *Révue Arch.* 1891, (*Cronique d'Orient*, p. 25). Anche in una delle case private esplorate dallo Tsountas a Micene nel 1890, in quattro tombe di fanciulli furono trovati vasi di stile miceniano dei quali uno presenta qualche elemento di decorazione geometrica.

(4) Anche a Vafio, lo Tsountas ha scoperto vasi di stile miceniano recenti, segnanti come la transizione allo stile del Dipylon. *Εφεμ. Αρχ.* 1892, p. I, pl. 1-4; *Révue Arch.* 1892; (*Cronique d'Orient*, I, fig. 100).

gate come quelle del Dipylon sono di un'infantilità grottesca [1]. Gli occhi paiono ruote; il corpo è munito di una lunga coda ed è tutto striato di linee ondeggianti, in cui si volle vedere la rappresentazione di una pelle di pantera; il cavallo, benchè di profilo, ha due occhi; un po' migliore è la figura del cane. Vediamo qui nello schematismo delle forme chiaro il principio della decorazione geometrica; ma ad attestare che non è essa sola ad ispirare l'artista, compaiono nel campo sopra la groppa del cavallo le linee curve delle volute e della spirale, care alla decorazione miceniana [2].

Questi vasi rappresentano un tentativo da parte di artisti del Dipylon di copiare i vasi miceniani, oppure sono prodotti di un'età infiacchita, che accetta lo stile barbaro degli invasori, associandolo agli ultimi resti di quello glorioso dei padri? Il luogo del ritrovamento rende più probabile la seconda ipotesi. Infatti lo Schuchardt vi vede un frutto dell'estrema arte miceniana, e il Brunn vi trova lo stile del Dipylon « fast zur karikatur geworden ». Ora, non è possibile spiegare un simile irrigidimento delle forme così eleganti dello stile miceniano col solo fatto del corrompersi e dell'imbarbarirsi di una civiltà. Lo stile del Dipylon dovette giungere nel Peloponneso e reagire su quello tardo della civiltà miceniana, morente sotto i colpi dei Dori invasori, e produrre queste forme ibride e barbare prima di sostituirvisi completamente, come ne sono prova i cocci di vero stile del Dipylon trovati a Micene ed a Tirinto [3] sopra citati; i quali non possono tuttavia ritenersi come semplici oggetti importati, perchè presentano, pur nell'identità dello stile, notevoli differenze, che rivelano una lavorazione locale. Così nei due frammenti geometrici di Micene [4] noi troviamo le losanghe, i meandri, le croci, le linee spezzate, i cerchi ben noti del Dipylon, ma colla differenza che la semplice linea degli ornamenti del Dipylon qui si sdoppia e l'interno ne è riempito con un tratteggio graffiato, che dà all'esilità dello stile geometrico una certa larghezza e pienezza.

Possiamo dunque conchiudere che la civiltà miceniana viveva ancora quando comparve lo stile del Dipylon, per quanto le sue energie fossero attenuate dalla lunga fioritura, e forse più dalle mutate condizioni politiche. Ora, noi sappiamo che vasi di pretto stile miceniano si trovano ancora verso la metà del X secolo.

Per quanto l'arte miceniana abbia potuto sopravvivere nei suoi elementi alla civiltà che la produsse, non è forse troppa arditezza fissare approssimativamente la comparsa dello stile del Dipylon tra il X e l'VIII secolo.

Comunque nell'impossibilità in cui siamo di determinare con certezza l'età dei vasi del Dipylon, è da notare che c'è attualmente una tendenza a crederli più antichi di quanto si è pensato finora. Così fra gli ultimi che si occuparono del problema, il Brückner e il Pernice, fondandosi sul risultato degli scavi dell'Acropoli, i quali hanno

[1] Schuchardt, *Schliemann's Ausgrabungen*, fig. 130.

[2] A questo frammento sono da aggiungersi alcuni altri di Micene, e, forse, due di Hissarlick (Schuchardt, figg. 91, 92) benchè questi ultimi rappresentino un grado più inoltrato. È bene confrontare i due guerrieri colla coda con due guerrieri similissimi di un vaso del Dipylon, *Mon. d. I.*, IX, tav. XXXIX.

[3] Schuchardt, *Schliemann's Ausgrabungen*, figg. 135, 136.

[4] Brunn, op. cit., figg. 56, 57.

dimostrato come la produzione dei grandi pittori di coppe (Schalen) cominci già ad esplicarsi al tempo dei tiranni, e sul fatto che i monumenti del Dipylon si mostrano puri di influenze orientali, pensano che l'apogeo dello stile del Dipylon sia da porsi nell'VIII secolo e non nel VII, come s'era dai più creduto finora.

CONCLUSIONE.

Abbiamo passato in rassegna i monumenti esaminandoli rapidamente nei loro caratteri artistici ed etnici; abbiamo esposto le varie teorie proposte intorno alle origini ed alla patria di questo stile; vediamo ora quale di queste si accordi meglio coi documenti, o se non piuttosto sia da cercare in più d'una quella verità approssimativa che ci è consentita dalla scarsità dei dati e dalle difficoltà della questione. Noi troviamo prima di tutto a fronte la teoria europea del Conze, seguita dall'Hirschfeld e dal Rayet, e la teoria asiatica, impersonata nell'Helbig.

Per quanto l' ipotesi dell'origine strettamente indoeuropea dello stile geometrico sia difficile da sostenere, non si può nascondere che gli argomenti recati dall'Helbig in sostegno della sua tesi orientale sono assai deboli. L'Helbig costruisce tutto il suo edifizio sopra cinque minuscoli frammenti di vasi trovati a Kujundjik, e sopra un vaso trovato a Sion. È facile osservare che se l'Assiria fosse veramente la culla dello stile geometrico dovrebbe fornirci ben altri saggi di quest'arte che non questi cinque cocci microscopici. Dinnanzi al numero incomparabilmente maggiore dei vasi geometrici d'Europa noi saremmo quasi autorizzati a credere quei frammenti una pura importazione di qualche colonia greca dell'Asia Minore, o di qualche isola dell'Egeo. Il frammento che porta caratteri fenici fra una serie di linee parallele potrebbe provenire da qualche centro della costa siriaca, influenzato dall'arte dei vasellami greci importati. Ma gli elementi geometrici sono così scarsi su questi frammenti che ben poco se ne può congetturare.

Il vaso di Sion, per quanto geometrico, non porta nè figure di animali, nè di uomini, non solo, ma non presenta nè scacchi, nè meandri, nè svastika. Può essere stato importato anch'esso da qualche città della costa o delle isole: infatti dal 1875 in poi nessun altro saggio di stile geometrico è venuto in luce nella Siria. Argomento gravissimo è poi la mancanza di animali orientali nello stile del Dipylon; e a questo proposito le spiegazioni dell'Helbig sono poco valide. La teoria che un popolo cominci col riprodurre nell'arte gli animali domestici che ha sott'occhio, per poi curarsi dei selvatici o feroci più tardi, è smentita dalla storia dell'arte di tutti i tempi.

Maggior peso hanno gli argomenti addotti dal Dumont a sostegno della stessa tesi. È innegabile che noi riscontriamo in certe opere decorative dell'Assiria elementi geometrici, ma lo spirito della decorazione stessa è nel suo complesso affatto diverso ([1]). Lo stesso Dumont è costretto a supporre un' ipotetica arte caldea e fenicia, anteriore

([1]) Un cilindro di pietra, pubblicato dal Furtwängler nell'*Arch. Zeitung*, 1885, ed esistente nel British Museum reca alcune figure di uomini nudi, simili a quelli del Dipylon. Ma la provenienza ne è ignota, per quanto sia probabilmente venuto dall'Asia Minore.

a quella a noi nota del X secolo, ed ora scomparsa. Si potrebbe rispondere che con questi sistemi ogni discussione è inutile, ma si può domandare invece se gli elementi geometrici che compaiono nell'arte industriale assira siano di provenienza indigena. A questo proposito non è forse inutile ricordare che in certe pitture di tombe tebane sono rappresentati colla consueta fedeltà di carattere varî tipi di popoli che ebbero relazione coll'Egitto. Noi troviamo fra questi la figura di un barbaro, in cui facilmente si riconosce il tipo greco. Questo guerriero armato di arco e di mazza ricurva porta attorno ai fianchi un sottanino decorato di quelle caratteristiche linee ondulate che hanno tanta parte sui vasi del Dipylon. Ora, noi incontriamo accanto a costui la figura caratteristica di un assiro o di un siriaco, sul cui abito diviso in fascie orizzontali noi riscontriamo le linee spezzate, le file di puntini, i cerchi concentrici, le linee ondulate, il meandro miceniano. Come mai sugli abiti dei re assiri, quali ci sono rivelati dai bassorilievi di Khorsabad o di Kujundjik e dalle opere fenicie che li riproducono, noi troviamo una decorazione affatto diversa? Il noto stile delle rosette, delle frangie e delle rappresentazioni di animali feroci o fantastici? Si è quasi indotti a pensare che quel lembo di stile geometrico che compare sporadicamente nell'arte orientale non sia che una sopravvivenza di un'antica influenza straniera; e subito ci si presenta allo spirito quell'arte miceniana, la cui virtù di espansione appare ogni giorno più grande e che in un'antichità remota potè diffondersi nell'Asia minore come si diffuse in Egitto. Il Dumont si rimetteva nel 1883 alle scoperte future. Ma gli scavi di Telloh non hanno dato, che si sappia, prodotti geometrici. La presenza di oggetti egizi nelle tombe del Dipylon è anch'essa una prova in favore della genuinità indigena dello stile. Se infatti, malgado quei modelli stranieri, lo stile si mantenne puro d'ogni influenza orientale, per un lungo periodo, ciò vuol dire ch'esso aveva salde radici nella razza e nel suolo da cui usciva.

Un inaspettato argomento a favore degli orientalisti sembrano invece le sei statuette di avorio scoperte nella XIII tomba della necropoli Sapuntzaki. Certo la materia in cui sono scolpite dà da pensare, e l'Helbig deve aver accolto con gioia questa scoperta, che gli permette di sostituire alle statuette fenicie di Astarte, trovate nelle tombe di Micene, e da lui indicate come i probabili modelli del tipo della donna nuda del Dipylon, prototipi molto più simili.

È difficile discutere questioni di stile senza il sussidio di illustrazioni; ora per queste statuette noi siamo ridotti per ora alla descrizione datane dal Brückner e Pernice e dall'Homolle, ed ai loro apprezzamenti.

Dice l'Homolle che sarebbe imprudente cercare in queste statuette un tipo etnico, perchè il viso che imbarazzò particolarmente l'artista mal destro è peggio riuscito del resto ed offre un' immagine bizzarra: il naso è enorme e le orecchie sono sporgenti. Vi è d'altra parte fra le figure una sensibile differenza di esecuzione ed anche di stile. La materia indica un'origine forestiera, e l'attitudine fa pensare all'Egitto, ma l'abilità tecnica è troppo inferiore a quella dei prodotti originali dell'Egitto, perchè gli si possano attribuire queste figurine. D'altra parte essa sorpassa l'abilità dei disegnatori dei vasi, cosicchè si esita ad attribuirla all'industria locale. Sarebbe più verosimile pensare che siano oggetti importati, imitazioni di opere egiziane: forse oggetti fenici. Fra i pezzi d'avorio trovati a Micene da Tsountas ed esposti

al Polytechnion esiste un frammento d'una figura analoga disgraziatamente quasi irriconoscibile ([1]).

Così l'Homolle: ed alla sua ipotesi viene a dar peso la scoperta di statuette di alabastro, fatta a Naucratis, nelle quali il Pottier vede opere di artefici già riproducenti il tipo virile egizio ([2]). Egli le accosta a certe statuette fenicie, affatto simili, esistenti al Louvre e ne deduce che il tipo dei cosidetti Apolli arcaici sarebbe venuto d'Egitto in Grecia verso la metà del VII secolo, come del resto già avevano sospettato tra gli altri l'Helbig e il Collignon ([3]).

Ma tutto il rovescio pensano invece il Brückner e il Pernice ([4]) nello studio citato. L' impronta di rigidezza e di angolosità, essi dicono, che si riscontra nel modo in cui il polos è messo in capo, nel modo con cui sono modellate le spalle e strizzata la cintura, è precisamente quella delle figure dei vasi del Dipylon: il tipo delle due serie balza fuori direttamente dai principî dello stile geometrico. Questa stretta parentela appare nell'ornamento del capo; il meandro dei vasi attici del Dipylon ha fornito il motivo ornamentale del diadema. Per questo e per la barbara montatura in ferro essi credono di dover porre queste statuette nel cerchio dell'arte del Dipylon, e ne avvicinano il tipo alle figure femminili nude delle Cicladi, ai cosidetti « idoli carii » ([5]), che dalle ricerche del Wolters appaiono trovarsi anche in terra ferma, Nella donna nuda collo *stephané* ornato di un meandro, essi vorrebbero riconoscere Afrodite.

Comunque, le statuette d'avorio della necropoli Sapuntzaki non provano per ora troppo in favore della teoria orientale; soltanto da ulteriori scoperte potrà venire ad esse un valore decisivo; ma si può domandare fin d'ora se non è un po' strano far venire dalle isole e dall'Asia in due correnti lo stile geometrico lineare da una parte e gli idoli fenici dall'altra, per poi combinarne gli elementi in un tutto così armonico proprio nell'Attica.

L'ipotesi del Rayet, secondo la quale lo stile del Dipylon sarebbe dovuto ai Carii, è subito abbandonata dallo stesso autore. Questo popolo misterioso ha fatto troppe parti nell'archeologia moderna, per essere accolto senza diffidenza. In quest' ultimo ventennio i Carii si sono visti successivamente attribuire le antichità di Micene, gli idoli delle Cicladi ed i vasi del Dipylon. Limitandoci a quest'ultima attribuzione, ci pare basti considerare le strette relazioni che intercedono fra gli usi e le forme della civiltà del Dipylon e quelli della civiltà attica posteriore per comprendere come non sia possibile che fosse l'arte di un popolo da essi asservito, quella che gli Ateniesi continuavano così fedelmente.

***

Le considerazioni del Kroker per le quali egli cerca nell' imitazione di modelli egiziani la ragione prima della rappresentazione geometrica del corpo umano, non

([1]) *Bullettin de Correspondance Hellénique*, 1891, XV, p. 441.

([2]) Pottier, *Notes sur le style egyptisant dans la plastique grecque*, in *Bullettin de Corr. Hell.*, 1894, p. 408.

([3]) *Histoire de la sculpture grecque*, p. 119.

([4]) *Ein attischer Friedhof*, in *Ath. Mittheilungen*, 1892.

([5]) Cfr. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, p. 18.

sono certo di poco valore. È innegabile che una stretta parentela esiste fra i bassorilievi egizi e i vasi del Dipylon, nel modo di distribuire la scena e di atteggiare le figure, sopratutto poi per la tendenza più documentatrice che artistica, che riduce la rappresentazione dei corpi ad uno schematismo quasi astratto. Non si può negare che in tutto l'Oriente antico, i bassorilievi e le pitture egizie siano le sole opere d'arte che presentino una vera affinità di spirito colle scene del Dipylon; d'altra parte è certo che i Greci ebbero in quei secoli numerosi rapporti con l'Egitto, e gli scavi di Naucratis e gli oggetti di porcellana egizia scoperti più volte nelle tombe del Dipylon ne sono una prova. Concediamo anche che la spiegazione del Furtwängler secondo la quale la nudità delle donne sarebbe da imputarsi soltanto ad un'astrazione del pittore, sia ben debole e insufficiente; ciò nondimeno la teoria di una filiazione egizia presenta non poche difficoltà.

Infatti, se oggetti egizii furono importati dall'Egitto o dalla Fenicia, dovettero consistere principalmente in idoletti, statuette, scarabei, coppe, vasi, ecc.: come ci mostrano gli oggetti trovati non solo nel Dipylon, ma a Micene, a Jalysos dovunque si ebbero a notare traccie di importazione egizia o fenicia. Non è punto probabile, per non dire impossibile addirittura, che vi fossero importati bassorilievi e dipinti, dai quali soli gli artisti del Dipylon avrebbero potuto attingere lo spirito decorativo e l'economia della scena. Ora è palese che questa ispirazione non poteva venir loro nè dalle statuette, nè dai rilievi delle coppe, nè dai disegni dei vasi, sia egizi che fenici. Se una qualche influenza vi fu, essa dovrebbe manifestarsi soltanto nel tipo individuale. Appunto, dice il Kroker, i pittori del Dipylon vi attinsero il tipo della donna nuda.

Ma qui si presenta facile una obiezione. Se questa civiltà, quest'arte era così barbara, così infantile, e incapace di reggersi da sè, da rendersi schiava di un'arte straniera, prendendo da essa a prestito un tipo che è in gravissima antitesi colla realtà, come non avrebbe preso ad imprestito anche altri caratteri certo meno ostici e irrazionali di questo? Perchè mai non troviamo nelle figure virili del Dipylon nè i capelli acconciati nella foggia del *klaft* egizio, come vediamo nelle statue greche del tipo virile, che riproducono gli *ξόανα* primitivi? Come non troviamo nella decorazione il più lontano accenno di sfingi, di leoni, di tori? come non vi compaiono nè il fiore del loto, nè la rosetta, nè il disco alato, motivi decorativi che avrebbero dovuto colpire vivamente la fantasia di un popolo nuovo, e ai suoi primi passi nella via dell'arte? E se fosse vero che l'influenza egizia si sia esercitata attraverso l'arte fenicia, come mai noi non troviamo nell'arte del Dipylon nessun accenno di quell'arte fenicia così caratteristica nel suo ibridismo, nessuna di quelle figure alate, di quelle lotte di animali, di quelle caccie, e assedi, e adorazioni di divinità, nessuna di quelle coppie di animali araldicamente affrontati, quali essa desunse dall'assimilazione contemporanea di motivi egizi ed assiri, e quali ci appaiono nelle coppe dell'antro di Zeus Ideo in Creta, di Curium, di Palestrina, della tomba Regulini Galassi in Cere? Ripugnava così poco quest'arte al popolo greco, che, appena ne venne in contatto, se ne imbevve largamente, con non piccolo danno della propria originalità. Ora, ciò che avvenne nell'industria greca del VI secolo, già assai abile e così solidamente stabilita da diffondere all'estero, in un larghissimo campo, i suoi prodotti, come non

doveva avvenire nell'arte attica del Dipylon che muoveva i primi difficili passi? È vero che il Kroker vede nell'*orrore del vuoto* che fa stipare di ornamenti oziosi il campo libero fra le figure dei vasi del Dipylon una derivazione egizia, e vede nelle linee ondeggianti e negli altri segni una tarda ed ingenua contraffazione di geroglifi. Ma questa derivazione appare affatto immaginaria, quando si pensi che i principali motivi geometrici si ritrovano già in quello stile geometrico primitivo che nessuno ancora ha osato attribuire all'Egitto, e che in Grecia rimonta a tempi in cui l'industria egizia era affatto sconosciuta e diversa. Le linee sinuose, certe stelle, i cerchi, si trovano già, benchè impiegati diversamente, nell'arte miceniana; l'Egitto non c'entra per nulla.

Per queste ragioni è da credere che l'ipotesi del Kroker sia destituita di fondamento, e che l'affinità apparente non porti a concludere ad una affinità reale.

*
* *

Lo stile del Dipylon, malgrado questi sforzi di connetterlo ad altre arti straniere, appare a chi lo esamini senza prevenzioni, come il prodotto di un pensiero unico, sviluppatosi secondo una purezza di forme rara nella storia dell'arte. Non è possibile scoprire in esso quelle differenze di motivi e di stile che, per esempio nell'arte miceniana, spingono a congetturare una varietà di influssi esterni. Per quanto sia possibile sostenere l'origine indigena dei pugnali di Micene, bisognerà pur sempre ammettere come probabile un'influenza straniera per quanto riguarda il motivo figurato. Nulla di ciò nel Dipylon; noi ci troviamo qui in presenza di uno stile spiccatamente indigeno; non leoni, leonesse, grifi e sfingi, ma cervi, caprioli, cavalli, cani, lepri. Così pure genuinamente indigeni sono i motivi delle scene umane: accompagnamenti funebri, danze, giuochi, corse di carri, battaglie navali: nulla che esorbiti dai costumi e dalle forme del popolo greco, salvo un'eccezione sola: il tipo della donna nuda. Questa nudità, dicono il Kroker, l'Helbig e quanti si occuparono della questione, è senza precedenti e senza continuazione nella storia dell'arte greca; nè Omero conosce questo costume; abbiamo in essa un carattere assolutamente non greco. Osserviamo innanzi tutto, che la prima affermazione è inesatta.

Le Cicladi hanno dato negli ultimi anni una numerosa serie di statuette, in massima parte rappresentanti una figura femminile nuda. Inutile pensare ad un'importazione: questi idoli sono scolpiti nel marmo delle isole stesse, quindi sono un prodotto indubbiamente locale. Si è voluto riconoscere in queste figure femminili una rappresentazione della dea Istar, di cui l'Astarte fenicia non sarebbe che una derivazione. A chi appartenevano le tombe che ci hanno rivelato questi idoli? Dümmler le attribuisce ai Lelegi, Furtwängler e Loeschke ai Carii [1]. « Qu'on les attribue aux Cariens ou aux Léléges, ces statuettes ne sont pas grecques », dice un po' brutalmente il Collignon.

È permesso dissentire da quest'opinione. Nulla nel tipo e nella modellatura impedisce di vedere in questi idoletti informi, un lavoro greco: nulla permette di avvicinarli all'arte fenicia di Cipro, che ha riprodotto a sazietà (ma con altri caratteri

[1] Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, p. 20.

ed in tempo posteriore) il tipo della dea nuda della Caldea. Di più, queste statuette appartengono a quell'antichissima civiltà egea di cui vediamo i primi barbari tententativi a Hissarlik e l'ultima splendida fioritura a Micene; appartengono alla stessa razza ed alla stessa età, alle quali dobbiamo far risalire i vasi di Tera, di Amorgo, ecc, nei quali compaiono i primi elementi di quello stile floreale e marino che vedremo poi svilupparsi così genialmente a Micene; perchè mai dovremmo escludere dalla storia dell'arte greca quest'arte e questo popolo? E fosse pur accertato che queste fossero le tombe di quei Carii e Lelegi, che compaiono in ogni luogo, ed ora sono un popolo solo, ed ora due, inafferrabili sempre: forse che i Lelegi non abitarono nel Peloponneso, nella Megaride, nella Locride, e nell'Attica? forse che i Carii non furono un tempo stabiliti nell'Argolide; sì che finirono col fondersi e scomparire nelle popolazioni greche? Non a torto il Curtius disse « greci orientali » queste popolazioni stabilite anticamente nelle isole e nella costa dell'Asia Minore.

Non è dunque vero che il tipo della donna nuda sia estraneo al territorio greco (se non alla razza) prima della civiltà del Dipylon (1). Ora, vi sono fatti che provano come non gli fosse estraneo neanche in seguito.

A Orvieto, nelle rovine di un santuario a cielo scoperto, fu scoperta qualche anno fa una statuetta arcaica d'Afrodite, scolpita in marmo delle isole. « La dea è interamente nuda, le braccia sono atteggiate precisamente come negli idoli carii: il lavoro del marmo ricorda le statue arcaiche, che il Sauer ha attribuito alla scuola di Nasso; il tipo quadrato della testa ricorda l'Apollo arcaico di Thera. Il Körte, che se ne occupò, aggiunge che a Sicione doveva esistere un idolo simile e contemporaneo di questo, trovandosene la figura sopra una moneta di Settimio Severo, e ricorda a proposito di questo tipo le figurine d'oro delle tombe di Micene, che nulla obbliga a credere fenicie. Se il gusto greco della fine del VI secolo preferiva le statue vestite d'Afrodite, gli artisti del IV che la spogliarono non avrebbero fatto altro che riprendere un'antica tradizione » (2).

Dunque il tipo della donna nuda esisteva nell'arte greca sui primi decenni del VI secolo (il Koerte attribuisce la statuetta citata, al 570). E questa testimonianza non è la sola. In uno dei pannelli laterali del cosidetto trono Ludovisi, una delle opere più pure e più poetiche dell'arcaismo attico (3), e che, a giudicare dallo stile, va posta nei primi anni del V secolo (4) è rappresentata una *ἱερο-δούλη*, una schiava addetta al tempio della dea, che suona il flauto completamente nuda. Si oserà sostenere ancora che la nudità femminile ripugni al senso greco come pretende l'Helbig? E non si può credere ad un capriccio estetico. Le altre figure del dossale, Afrodite anadiomene e le Ore che la sollevano; la giovinetta che fa un sacrifizio con un incensiere, sono vestite: quella nudità non può essere che una rappre-

(1) Anzi, il Reinach sostiene da lungo tempo e con buoni argomenti che esso è originario della civiltà egea del XVI, e non della Caldea come si è sempre creduto. Da essa si sarebbe propagato all'Assiria, alla Fenicia ed all'Italia. Cfr. *Revue archéologique*, 1895, p. 382.

(2) *Revue archéologique*, 1893. *Cronique d'Orient*, p. 7.

(3) *Antike Denkmäler* 1891-92.

(4) Cfr. Helbig, *Guide dans les Musées d'archéologie classique à Rome*; Petersen, *Antike Denkmäler*, Band II, Heft I, 1891-92.

sentazione della realtà usuale. Ora ciò che era possibile, anzi forse di rito, in una cerimonia religiosa, poteva esserlo maggiormente in una cerimonia funeraria, nelle quali la disperazione pel defunto spesso riveste, se è permessa l'antinomia, i caratteri del denudamento. Nè qui è tutto. La tradizione ha attribuito a Licurgo fra le altre istituzioni anche il costume famoso, secondo il quale le giovinette spartane dovevano esercitarsi nude nella palestra. Ciò prova che alla razza dorica la nudità femminile non doveva urtare i nervi come ai moderni critici dei vasi del Dipylon. Ma, si dirà, noi siamo nell'Attica, siamo fra Joni e non fra Dori.

C'è da osservare prima di tutto che noi non sappiamo ancora se le scene umane dei vasi del Dipylon siano un'invenzione locale: la fortuna degli scavi può rovesciare d'un colpo qualunque teoria troppo sicura di sè. Inoltre noi sappiamo come la popolazione dell'Attica sia, nelle sue origini, delle più miste. Sulla popolazione pelasgica primitiva vennero a sovrapporsi Fenici (a Salamina) Dardani, Minii, Traci, Carii, Lelegi, Cretesi, Lici. Sappiamo che i Joni di Maratona, quando assorbirono Atene, stanziarono lungo l'Ilisso, lasciando l'Acropoli alle genti più antiche. Inoltre sappiamo che vi immigrarono stirpi doriche (1). Ciò ch'era possibile già nel IX secolo a Sparta perchè sarebbe stata impossibile allora, o poco dopo ad Atene?

Per queste ragioni noi riteniamo che il tipo della donna nuda che appare sui vasi del Dipylon non sia nè un tipo astratto, nè una derivazione orientale, nè una ingenuità di artisti impacciati a rappresentare le vesti, nè un capriccio estetico: ma risponda invece alla realtà delle cose. Omero non ne parla, dice il Kroker, ma Omero non parla nemmeno della invasione dei Dori, che pure è un fatto non dubbio, ed a cui queste manifestazioni artistiche protoelleniche fanno capo.

*
* *

A chi attribuiremo adunque questo stile?

L'esecuzione materiale e l'ispirazione immediata dei vasi figurati del Dipylon appartengono senza alcun dubbio agli Ateniesi, cioè ai Joni. La forma dei vasi in cui riconosciamo senza fatica gli archetipi dei vasi greci dei tempi storici, la fiasca che diverrà l'*οἰνοχόη*, i bacini con piede, che si trasformeranno in *κύλικες*, i grandi vasi a caldaia che si muteranno nei *κρατῆρες*, le olle in cui si riconoscono già gli *αμφορεῖς*; le rappresentazioni stesse che per gradi insensibili, attraverso i vasi di transizione e i protoattici, si continuano nei protocorinti e nei vasi arcaici a figure nere e rosse, ci provano come questi vasi siano uno specchio fedele della vita ateniese del IX e dell'VIII secolo. Il seppellire col morto vasi con rappresentazioni funebri è uso propriamente attico (2), come ne fanno fede i lekythoi e lutrofori che nel V secolo giungono a tanta altezza d'arte e di poesia delicata di sentimento. La lamentazione e la *πρόθεσις* compaiono nei vasi a figure nere. L'accompagnamento funebre con seguito di dnnne, dietro la bara, fu, secondo Demostene, ordinato, o forse, riordinato, da Solone. Vediamo in una delle *πρόθεσεις* la bara adorna di quattro rami. Ora appunto Aristofane nelle *Ἐκκλησιάζουσαι* (v. 1030) fa dire al giovane in lotta con le due vecchie:

(1) Curtius, *Storia greca*, p. 302.
(2) Hirschfeld, *Annali d. Ist.*, 1872.

ὑποστόρεσαὶ νῦν πρῶτα νῆς ὀριγάνου κλῆμαθ' ὑπόθου συγκαλάσασα τέτταρα, come per apparecchiarsi alla cerimonia funebre. Questi quattro ramoscelli d'origano corrispondono esattamente a quelli dei vasi (fig. 2). Altri vasi ci riproducono il velamento del morto. L'Hirschfeld vede nelle lamine d'oro una testimonianza dell'uso greco di inghirlandare il capo dei defunti. Delle corse dei carri come cerimonia funebre abbiamo celebre testimonianza in Omero. Gli uomini compaiono sui vasi del Dipylon sempre armati, secondo il costume che Tucidide dice esser stato smesso per primi dagli Ateniesi [1].

Il Kroker vede nelle scene funerarie dei vasi del Dipylon, nella legge di Solone che poneva un limite al lusso delle pompe funebri, nelle rare rappresentazioni funebri dei vasi a figure nere e dei *πίνακες* scoperti ad Atene, gradi diversi della storia dell'arte attica. I vasi giganti, egli dice, rappresentano la pompa funebre degli ateniesi del VII secolo; e forse gli uomini che stanno avanti ai cavalli, cantano il *θρῆνος* che Solone proibì. I vasi attici a figure nere non sono solo cronologicamente i continuatori dei vasi del Dipylon, ma lo sono anche pel contenuto. E forse è una riprova di ciò il pensiero che non potevano essere che gli Ateniesi, i più giocondi di tutti i Greci, quelli che già nella loro arte più antica riducevano a soggetto di genere le scene più serie dell'esistenza [2].

Qualunque valore si voglia dare a quest'ultima poco benevola considerazione, possiamo ritenere per certo che i vasi del Dipylon sono un prodotto attico di sostanza e di forma. Ma è ugualmente certo che agli Ateniesi sia ad attribuire la geometrizzazione della figura umana, che è il punto capitale nella questione della originalità dello stile del Dipylon?

Si è a primo aspetto tentati di rispondere affermativamente. Vi è nella tendenza ad allungare le forme, nell'esilità dei corpi, nella secchezza dei contorni qualche cosa di molto affine a quella magrezza di forme e secchezza di modellatura che caratterizza l'arte attica della fine del VI secolo, quale appare specialmente nei bassirilievi, così da farla rassomigliare assai al rigido e dolce quattrocento fiorentino. Ma noi sappiamo adesso che quella gentilezza di forme un po' leziosa è dovuta all'influsso esterno della scuola delle isole, e le scolture massiccie e brutalmente infantili dei frontoni del vecchio tempio d'Atena, anteriori, ci impediscono di vedere in quelle qualità di esilità rigida le vere caratteristiche organiche del genio attico.

***

Ci pare invece molto più verosimile, per quanto meno appoggiata dai fatti, la tesi del Furtwängler e del Löschke, secondo la quale lo stile geometrico sarebbe una creazione dei Dori.

È quasi inutile dimostrare quanto questo stile rigido, severo, povero, originale, si confaccia a popolazioni ancora barbare, ma potenzialmente capaci di una grande e personale espressione artistica; quanto la tecnica del tessere e dell'intrecciare, dalla quale, per consenso unanime deriva lo stile geometrico, debba aver avuto grande im-

[1] Hirschfeld, l. cit.
[2] Kroker, *Die Dipylonvasen*, p. 125.

portanza presso popolazioni montane e primitive quali erano i Dori. Infine nella concezione stessa del tipo umano e nell'aggruppamento delle figure appare quel senso quadrato e austero delle forme e della composizione che riscontriamo nelle opere doriche e che l'Attica verrà ad attingere per mezzo di Fidia alla scuola argiva di Agelada. E in quest'ordine di idee ci inducono a perseverare le scoperte recenti dell'Holleaux in Beozia. Quello stile beoto-geometrico-puro che dall'esame dei vasi di transizione, ispirati dalle importazioni del Dipylon, il Boehlau era stato indotto a ricostruire per congetture, è stato riscontrato nella realtà.

Oramai possiamo affermare che lo stile geometrico ebbe un grande sviluppo in Beozia. Vi troviamo non solo vasi, ma anche saggi di una plastica geometrica che manca completamente alle tombe del Dipylon. Si conoscevano da tempo certe statuette di terracotta piatte (*en galette*) che dagl'ingenui contadini raccoglitori furono dette *pappadas* (¹) poichè pareva loro di vedere nelle informi teste quadrate il berretto dei loro popi. Esse sono dipinte con elementi ornamentali geometrici misti a elementi orientali ed a motivi floreali, spiccatamente miceniani. Come queste statuette si raccolsero in Beozia (e specialmente a Tanagra) nelle stesse tombe in cui erano contenuti i vasi geometrici di transizione, coi quali hanno piena comunanza di carattere decorativo, il Boehlau le ha ritenute contemporanee dei medesimi.

I vasi di transizione studiati dal Boehlau erano, come si è detto, opere di copisti beoti mediocremente abili che tentavano di imitare modelli stranieri (²). Ma d'altra parte c'era ragione di credere che prima della diffusione dei vasi del Dipylon i vasai beoti possedessero uno stile geometrico proprio. Questo stile congetturato ingegnosamente dal Boehlau è ormai una cosa reale. Fra le altre scoperte avvenute in Beozia sono specialmente notevoli quelle dovute all'Holleaux nei suoi scavi sul luogo del santuario di Apollo Ptoos ad Akrephiae. Nello strato più profondo, l'Holleaux raccolse un gran numero di cocci di vasi dipinti con vernice nera. Per la maggior parte presentano la forma di coppe, di crateri o di skyphoi. La decorazione ne è magra e monotona, e composta di zig-zag, di losanghe, di triangoli e di rettangoli, vuoti, pieni o tratteggiati in croce, di gruppi di cerchi concentrici, spesso tangenti fra di loro. Vi compare qualche uccello acquatico, più raramente quadrupedi; mai, o quasi mai, la figura umana. Questi vasi secondo l'Holleaux, sono prodotti dell'industria locale, e non hanno subìto nè molto nè poco l'influenza del Dipylon. Infatti vi mancano le grandi scene umane, e certi ornati particolari, quali i cerchi uniti da tangenti, le foglie lanceolate, il fiore a quattro petali, il meandro, la linea sinuosa a rigonfiamenti simmetrici, lo scacchiere. È questo, dice l'Holleaux, il puro stile geometrico beoto. L'Holleaux connette ai vasi di questo stile, alcuni curiosi idoletti trovati in Beozia, specie di bambole con le membra articolate con fili di ferro, destinate ad essere sospese pel capo come gli *αναθέματα* scoperti a Olimpia, secondo il rito anteriore alle immagini dei templi. Abbiamo dunque in Beozia non solo un vasellame, ma anche una plastica geometrica indigena, anteriore all'influenza del Dipylon (³).

(¹) Pottier, *Le statuettes de terre cuite dans l'antiquité* p. 20.

(²) Holleaux, *Figurines Beotiennes. Monuments et Memoires,* (Piot) 1894.

(³) Holleaux, l. c.

Abbiamo detto come il Boehlau si fondi sulle ricerche del Dümmler che ritiene predorico lo stile geometrico di Cipro per respingere l'attribuzione dello stile geometrico ai Dori, e per darlo agli Achei, nei cui tardi nipoti stabiliti nell'Attica egli vede i trasformatori dello stile miceniano in stile geometrico, mediante la geometrizzazione delle forme. Ora a noi pare che non basti assodare il carattere arcade dei coloni di Cipro per stabilire il predorismo dello stile geometrico. Gli Arcadi emigrarono cacciati dai Dori, ma chi può dire se prima di lasciare il Peloponneso non avessero già ricevuto i germi del nuovo stile? (1). Una semplice notizia storica non può infirmare il risultato di ricerche estetiche. La natura dello stile geometrico non ci permette assolutamente di riconoscere nei suoi autori i discendenti dei decoratori miceniani. Gli elementi miceniani che compaiono sui vasi beoti di transizione sono dovuti probabilmente all'influenza dell'ambiente in cui perduravano ancora i motivi dell'arte miceniana del glorioso periodo dei Minii, che costrussero il *θόλος* d'Orcomeno e le gigantesche dighe del lago Copais; ma lo stile geometrico di Beozia non può appartenere che alle nuove genti discese dal Nord sotto la spinta di altri spostamenti di popoli barbari in discesa verso il Sud. Vasi, abbiamo visto, furono trovati in Beozia, altri vasi di stile geometrico furono scoperti a Delfo negli scavi recenti, in parte mescolati a cocci miceniani, in parte formanti strato ben distinto (2). Ora noi sappiamo che i Dori si stanziarono appunto alle falde del Parnaso tra i golfi Criseo e Maliaco (3), e ivi fondarono la federazione delfica con centro in Delfo e fecero la strada santa tra Delfo e Tempe di Tessaglia. Si può asserire con una grande probabilità di non esser contraddetti dai fatti, che gli scavi futuri estenderanno sempre più il territorio dello stile del Dipylon in tutta la Grecia del Nord, occupata dalle tribù barbare in discesa.

***

Ma le profonde attinenze che legano l'arte del Dipylon con l'arte greca dei tempi storici non si possono desumere soltanto dai documenti ceramografici. Noi possiamo trovarne una importantissima nella statuaria.

Le ricerche di questi ultimi decenni hanno moltiplicato i documenti intorno ai primissimi saggi della plastica greca. Da esse ci è oramai lecito immaginare quali fossero quei primitivi idoli di legno detti *ξόανα* che furono la prima forma plastica della concezione antropomorfica greca della divinità. Questa serie oramai numerosa di statue per lo più in calcare che riproducono evidentemente la rigidezza dei primi simulacri di legno, si può dividere in due classi secondo il sesso. Il tipo femminile del quale abbiamo esempi più antichi (xoanon di Delo, di Eleusi, di Beozia (Ptoïon) Hera di Samos) (4), rappresenta una rigida figura, avviluppata in una veste aderente come un fodero, specie di camicia ancora lontana dalle forme classiche dell'*imation* e del peplo. Le braccie sono rigidamente tese lungo i fianchi, i piedi riuniti, i capelli ricadono in treccie simmetriche sul seno.

(1) E gli Arcadi, dice il Meyer erano affini ai Dori (*Geschichte des Alterthumst.* p. 73).
(2) Hommolle, *Découvertes de Delphes. Gazette des Beaux arts*, 1894.
(3) Curtius, *Storia greca*, p. 103.
(4) Collignon, *Histoire de la sculpture grecque* (*La formation des types plastiques*), I. IV.

Assai più interessante è il tipo virile. La serie più numerosa delle statue trovate un po' dappertutto in Grecia, a Orcomeno in Beozia, a Naxos, al Ptoïon, a Delo, ad Azio, e più recentemente a Milo, a Samo, a Megara Iblea, per giungere sino alla conosciuta statua di Tenea della Gliptoteca di Monaco, del tipo uniforme dell'uomo nudo, il corpo rigidamente eretto, le braccia tese lungo il corpo, la gamba sinistra leggermente più innanzi della destra, e che furono detti *Apolli arcaici* sebbene alcuni archeologi vi vedano semplicemente immagini funerarie rappresentanti il morto glorificato in forma di eroe ([1]), viene preziosamente in aiuto al nostro assunto.

Si è lungamente discusso intorno all'origine di questo tipo. L'antichità ne attribuì a Dedalo l'invenzione, ma le circostanze favolose che circondano la figura dell'artefice hanno indotto gli archeologi a non vedere, secondo il solito, in lui se non una specie di eroe eponimo della scoltura riassumente « un'intera generazione di scultori anonimi » ([2]). Se nonchè anche questa volta l'eloquenza degli scavi ha mostrato come la scienza moderna abbia abusato di queste interpretazioni allegoriche delle antiche tradizioni. Le scoperte che si sono andate facendo in Creta tendono a porre nel campo della realtà la mitica scuola di Dedalo. Recentemente fu scoperta a Eleuterna un'antichissima statua arcaica in calcare ([1]) che potremmo benissimo attribuire pei suoi caratteri primitivi a Dedalo stesso, tanto più che essa è affatto simile ad una statua trovata in Arcadia (ed ora al Museo di Atene) dove si sa che i continuatori di Dedalo vennero a lavorare verso il 580.

Qual'è l'origine di questo tipo? Si pensò naturalmente anche qui ad un'influenza egiziana, precisamente come per i tipi umani del Dipylon, e le ragioni degli archeologi che così pensano si possono vedere citate dal Collignon ([4]). Ma noi non potremmo rassegnarci a queste teorie. Secondo il nostro modo di vedere le attinenze tra il tipo virile arcaico e l'arte egizia sono più apparente che reali. Questo tipo è una concezione che ha un carattere di primitività barbara affatto spontaneo. La forma derivata dal tipo egizio non si sarebbe svolta con così logica successione di gradi fino ad ascendere alla bellezza ideale dell'arte greca dell'età dell'oro. Le forme stilizzate sono sterili; quelle che si evolvono ascendendo nascono da una visione ingenua e vergine.

Fa meraviglia come nessuno abbia pensato invece al nesso profondo che v'è fra questo tipo e il tipo umano del Dipylon. Noi vi troviamo la stessa quadratura di forma, la stessa rigidità geometrica, persino il tipico movimento della gamba sinistra. Per noi il tipo plastico degli Apolli arcaici non è che la logica derivazione dello stesso spirito che creò la figurazione del Dipylon, nei vasi del quale esso ha la maggior libertà che si avverte in tutte le manifestazioni ceramografiche in confronto di quelle plastiche coeve. Come dalle geometriche figure dal Dipylon uscirono quelle rigide dei vasi attici a figure nere, così dalle geometriche statue dalla scuola dedalea derivarono i tipi plastici del tempo storico. È un'unica razza, un unico spirito; la razza e lo spirito greco. Noi lo vediamo qui nella sua purezza, immune dalle influenze

([1]) Collignon, ibid, pag. 201.
([2]) Collignon, ibid., 113.
([3]) Joubin, *Revue archeologique* 1893.
([4]) Collignon, ibid., 115.

orientali che poi lo contaminarono. E più che mai ci appare come la manifestazione di una stirpe rude, ingenua, primitiva, e più che mai siamo indotti ad assegnarla ai Dori. E coloro che vedrebbero nel fatto del nascere della scultura in Creta una difficoltà a riattaccarla alle manifestazioni ceramiche del Dipylon, meditino la leggenda secondo la quale Dedalo era Ateniese, e fuggito in Creta dopo l'omicidio di Talos [1].

***

Appartenga alla pura schiatta dorica, o a qualche altra delle stirpi affini che presero parte alla discesa (Panfili, Illei, ecc.) o che si allearono in amfizionia coi Dori dopo la conquista, un fatto è certo: che la migrazione dorica coincide ed è secondo tutta probabilità causa della morte della civiltà achea e della nascita di questo nuovo stile. Gli astati Dori, i barbari montanari del Nord, assediando nelle loro cinte ciclopiche i cavallereschi Achei, non mutavano soltanto tutto lo stanziamento delle genti greche, ma determinavano anche il più profondo mutamento che ricordi la storia dell'arte greca. La poesia dell'età eroica, passando in Asia Minore con i principi achei, che unitisi in Beozia cogli Eoli, cacciati dai Tessali, navigavano a fondare le colonie eoliche dell'Asia Minore [2], rivisse immortale nell'epos omerico, imponendosi a tutte le genti greche; ma l'arte achea meno fortunata si spense completamente; fu un tesoro inutile che i Greci dei tempi storici tennero inconsapevoli sotto i loro piedi. Pochi ornamenti tramandati attraverso i vasi geometrici e i vasi arcaici di Melo e di Thera, alla ceramica posteriore non infirmano l'assolutismo di questa asserzione. Le conquiste dell'arte achea furono completamente ignote ed inutili alla nuova arte greca. Per la profonda differenza di carattere e di tendenze, che riscontriamo fra l'arte miceniana da una parte, e l'arte geometrica e quella greca dall'altra, ci pare a priori inammissibile la teoria del Boehlau, pel quale lo stile geometrico non sarebbe che una trasformazione tarda del miceniano. Ma la teoria non regge nemmeno all'analisi. Lo spirito della decadenza infatti non è mai capace di semplificare e rendere austere le forme: anzi tende a conservarne la larghezza e la fastosità illudendosi di riprodurle malgrado l'infiacchimento mentale e l'imperizia manuale. Anche ammettendo l'inverosimile geometrizzazione dei motivi miceniani, come si spiegherebbe la mancanza assoluta nel Dipylon dei motivi orientali così frequenti nel miceniano? Se i vasai del Dipylon introdussero ad un certo punto della loro civiltà i leoni e le figure alate dello stile orientale, perchè mai se ne sarebbero guardati con cura quando interpretavano geometricamente i vasi miceniani?

***

In verità, è molto più logico riconoscere nelle affinità di elementi geometrici tra lo stile miceniano e quello del Dipylon un'affinità di razza. I Miceniani furono secondo ogni probabilità una razza greca; secondo ogni probabilità discesero dal Nord come i Dori. Lo dice Strabone: *Ἀχαιοί οἱ Φιῶται συγκατελθόντες πέλοπι εις τὴν πελοπόννησον* (365) e più oltre: *Ἀχαιοι Φιῶται τὸ γενος ῷκεσαν ἐν Λακεδαίμονι* (380) ma

[1] Collignon, ibid., 111.
[2] Curtius, *Storia greca* . Meyer, *Geschichte des Alterthums*, p. 206.

ben più chiaramente ce lo dicono il tipo, quale lo rileviamo dai vasi di Vafio e dalle gemme delle isole, le membra asciutte e slanciate, i capelli lunghi liberamente ondeggianti, la fronte quadrata (v. vaso di Micene, Schuchardt, fig. 310), l'uso delle taurocapzie, durato in Tessaglia. Ebbero probabilmente anch'essi il loro stile geometrico, ispirato alle pratiche casalinghe del tessere e dell'intrecciare, come ne fanno fede gli elementi che ne restano nella decorazione miceniana, ma guidati da uno spirito più libero e più focoso, da un'intelligenza più agile e più rapida delle forme naturali, se ne liberarono presto per consacrarsi senza vincoli alla riproduzione della realtà. Ma se l'affinità è evidente, se ci è lecito dai soli caratteri estetici conchiudere per una comunanza di stirpe, le differenze non sono poche.

L'arte greca, della quale l'arte del Dipylon non è che la forma embrionale, ci si presenta relativamente all'arte miceniana come una sorella minore, più soda e più seria, ma anche molto meno agile di forme e meno calda di fantasia. L'arte greca deve la gloria di aver raggiunto i più alti limiti finora toccati nell'idealizzazione della realtà, alla solidità delle sue basi, a quella quadratura e a quella severità di gusto che talvolta confinano persino colla freddezza. Ora queste qualità sono già in germe nei vasi del Dipylon. Incontriamo già qui quella chiarezza e quella simmetria, quella compostezza e quella parsimonia che si trasmetteranno intatte dai primi bassorilievi arcaici dell'Attica agli ultimi alessandrini del periodo ellenistico, dai vasi di Melo alle grandi anfore di Ruvo, e che diverranno le caratteristiche proverbiali del genio greco. Ma vi troviamo pure quelli che si possono dire, se non è irriverenza, i difetti del genio artistico greco; un'esagerazione di ritmo nelle figure, che dà alle stesse l'aspetto di una posa; una compostezza che confina colla freddezza, una quadratura che non è esente di rigidità. È ben vero che a molti, per non dire a tutti, questi paiono non difetti, ma qualità preziose, doti organiche del genio greco, senza delle quali non potrebbe esistere. Ma questa certezza non parrà così certa a quanti hanno considerato attentamente l'arte miceniana. Noi incontriamo in essa il genio greco che conosciamo, ma sotto un aspetto nuovo. Quest'arte preistorica è in ispirito molto più prossima all'arte moderna dell'arte greca dei tempi storici. La visione della forma è la stessa, l'abilità di riproduzione è ugualmente geniale; ma nell'arte achea, queste qualità sono vivificate da una foga, da una libertà, da uno slancio, da un che di violento e di appassionato, che la fa assai più prossima al nostro modo di sentire, ed ai fini ultimi dell'arte. Dai pugnali di Micene, ai vasi di Vafio, dal toro di Tirinto agli anelli di Micene, dalle stele delle tombe al frammento dell'assedio, dalle pietre incise delle isole alle statuette, è una sola tendenza, libera, impetuosa, ardente, insofferente di gioghi. Paragoniamo le figure correnti dell'arte greca arcaica, di cui ci è saggio la vittoria alata di Delo di Mikkiades e di Archermos; quelle rigide membra piegate ad angolo retto, quella stereotipa inginocchiatura convenzionale, con gli uomini lanciati in aria dal toro furioso del bicchiere di Vafio. Qual differenza! Da una parte abbiamo una ingenua convenzione geometrica che si studia di suggestionare il movimento più che non tenti di riprodurlo, dall'altra la realtà colta e riprodotta con un'audacia, che sbalordisce in un popolo antico. Erano celebri gli animalisti assiri nella storia dell'arte. I cani, i cavalli, i leoni e le leonesse ferite dei bassorilievi reali di Korsabad e di Kojundjik erano meritamente anteposti, per carattere, agli

animali greci; ma gli animalisti miceniani sono senza rivali. Se i vasi di Vafio colle loro caccie di tori sono, per consenso unanime, veri e puri capolavori, essi sono superati dalle pietre incise delle isole. Vi sono in quelle strane rappresentazioni di animali e di mostri (¹), corpi di animali, leoni, antilopi, tori, cani, uccelli, figurati con tanta eleganza e nervosità di modellatura quale non si ritrova in opere moderne, non solo, ma nemmeno nelle più belle dell'arte greca. Il toro assalito da un leone, che appare sopra una pietra incisa di Vafio (Perrot, tav. XVI, 42) è un tale capolavoro di glittica che supera e di molto le più belle monete consimili di Turio, del miglior tempo della numismatica greca.

Di più; l'arte miceniana possiede al più alto grado quel senso del pittoresco che mancò completamente all'arte greca. Si reca comunemente a gran lode della plastica greca l'aver schivato la sovrapposizione delle figure, l'aver ridotto a singole scene sopra un piano solo la realtà complessa e confusa. Ma ciò che può essere, fino a un certo punto, un pregio nella plastica non lo è più nella pittura, la quale dovrebbe usare ampiamente la moltiplicità dei piani e l'aggruppamento delle figure. Ora noi sappiamo e vediamo che la pittura greca aveva un carattere plastico spiccato, e che i quadri non erano quasi altro che bassorilievi dipinti. Paragoniamo, a questo proposito l'assedio di una città rappresentato nel frammento di vaso d'argento di Micene (Perrot, p. 774) con uno dei bassorilievi dell'assedio di Troia nel gran fregio nell'*heroon* di Giölbaschi-Trysa, scoperto in Licia da Benndorf e Niemann (²), copie di opere attiche, anzi probabili derivazioni delle pitture di Polignoto a Platea. Nel primo abbiamo la vivacità di una scena colta sul vivo, per quanto l'esecuzione sia ancora inabile: la città a destra, i combattenti su diversi piani in vari atteggiamenti vivaci; nei secondi malgrado la correttezza del disegno abbiamo come una fredda astrazione plastica della realtà: la città è accennata rigidamente da poche linee ed i guerrieri che si appressano alle porte sono tutti calcati nello stesso dignitoso figurino.

Dall'arte greca uscì l'accademismo, la rettorica plastica delle pose e delle attitudini, e non poteva essere diversamente; dall'arte miceniana nessuna rettorica avrebbe potuto uscirne, perchè attinta direttamente alla natura e creata senza preconcetti razionali.

Ma l'arte miceniana superiore in potenza alla greca, in qualità naturali, in freschezza, in genialità, in energia, cede a questa in un punto grave: nell'euritmia, nell'equilibrio dello sviluppo.

L'arte miceniana ci appare stranamente squilibrata: accanto a rappresentazioni perfette troviamo grossolani e quasi inesplicabili errori di prospettiva: accanto ad una antilope perfettamente disegnata, un'anitra, col petto contorto e le gambe appiccate al corpo in modo impossibile. Mentre gli animali sono rappresentati con abilità spesso insuperabile, debole e quasi infantile è la rappresentazione della figura umana. Quest'arte è come una fioritura precoce, brillante e vivacissima, ma ineguale e squilibrata per mancanza di preparazione.

(¹) Perrot et Chipiez, *L'art Mycénien*, tav. XVI, 1888, tav. 10.

(²) Benndorf und Niemann, *Reisen in Lykien und Karien.*

Invece l'arte greca ebbe la fortuna unica nella storia dell'arte di svolgersi ordinatamente e razionalmente. Le sue conquiste furono più lente, ma più preparate e più solide: la rigidità primitiva tracciò allo sviluppo successivo un quadro che gli impedì di traviare. Meno fresca, meno vivace, meno brillante, della miceniana, riuscì più solida e più robusta. Prima, la lenta conquista della forma, poi l'infusione degli elementi ideali e sentimentali in corpi perfetti. Non sarebbe possibile, riscontrare, per esempio, nell'arte miceniana, la rigida e pedante *legge della frontalità*, riscontrata recentemente nell'arte greca arcaica [1], ma questi vincoli cooperarono potentemente a preservar quest'ultima da influenze esterne, a costituirla su basi incrollabili di severità e di quadratura.

Ma le nostre simpatie si volgono a quei lontani artefici che ci lasciarono un così splendido esempio del loro ingegno, una visione lusingatrice d'un genio greco più libero e più commosso, in una parola, più moderno. All'urto dei barbari Dori, forti della loro rozzezza, l'elegante e cavalleresca civiltà achea, si sfasciò per sempre, stanca forse anche di una fioritura millenaria. Abbiamo visto nei frammenti di Tirinto e di Micene le ultime traccie della sua vitalità vergognosamente schiava dell'arte infantile degli invasori. Le sue gloriose conquiste nel campo dell'arte, furono presso che inutili ai posteri. L'arte greca si sviluppò da sè, per le proprie intime energie, qualche volta sottoposte ad influenze orientali, ma sempre fuori dell'influenza dell'arte miceniana. Per quanto splendidi ne siano stati i frutti, noi non dobbiamo dimenticare che venendo alla luce, soffocò un'arte adulta, forse più ricca e geniale e dal libero sviluppo della quale sarebbero uscite forse opere immortali. Ma gli ingenui pittori dei vasi geometrici dovettero scancellare le traccie di quell'arte ricca e lussuosa, con non minor zelo di quanto ne impiegassero i barbari in Italia. Vero è che essi portavano in sè i germi di un'arte di cui difficilmente si può sognare la maggiore, e che se ebbero colpa, ne furono ben puniti mille anni dopo. Ma i barbari di Mummio non erano capaci di rinnovare a loro volta il miracolo.

[1] *Réevue Archéologique*; (*Cronique d'Orient*) 1895.

Torino, 25 giugno 1896.